



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Nietrafiony rytm : wybrane problemy twórczości prozatorskiej Michała Choromańskiego

**Author:** Maciej Chowaniok ; Barbara Gutkowska (red. nauk.)

**Citation style:** Chowaniok Maciej; Gutkowska Barbara (red. nauk.). (2010). Nietrafiony rytm : wybrane problemy twórczości prozatorskiej Michała Choromańskiego. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



Maciej  
Chowaniok

# Nietrafiony rytm

Wybrane problemy  
twórczości prozatorskiej  
Michała Choromańskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Katowice 2010

Poszukując **nowej prawdy** o Choromańskim, Maciej Chowaniok musiał uciekać przed kanonicznym (strukturalistycznym) odczytaniem [...], jeżeli chciał powiedzieć więcej niż to, co wiemy. Udało mu się to nadzwyczaj dobrze. [...]

Autor nie czyta struktury powieści, czyta zdania. Zatrzymuje się nad nimi, wybiera z nich fragmenty. Uporczywie stara się odkryć niepowtarzalność pisarskiego idiolektu: twierdzi, że w *Białych braciach* tok narracji podporządkowany jest rytmowi i że jest on wielopiętrowy. Jakże błyskotliwe są tu jego analizy rytmu muzycznego, jak zostały przebojowo pokazane! Kiedy Maciej Chowaniok stwierdza pod koniec rozdziału, że „Żywiół rytmu, w który wpada główny bohater, pozwala i czytelnikowi »usłyszeć« [...] »uderzenie sił wszechświata«, to – mając w pamięci jego precyzyjny rozkład akcentów, nut, całej echolalii poetyckiej debiutu Choromańskiego – dziwny się, dlaczego nikt wcześniej tego nie rozpoznał. [...]

Studium Macieja Chowanioka napisane zostało z pasją, jest erudycyjne, dobrze osadzone w materii tekstów. Odwołując się zasadniczo do myśli strukturalistycznej, jest udaną próbą – innego od dotychczasowych odczytań – ujęcia niektórych aspektów dzieła Choromańskiego.

Z recenzji wydawniczej  
**prof. zw. dr. hab. Mariana Kisiela**

# Nietrafiony rytm

Wybrane problemy  
twórczości prozatorskiej  
Michała Choromańskiego

PRACE  
NAUKOWE



UNIWERSYTETU  
ŚLĄSKIEGO  
W KATOWICACH

NR 2772

Maciej  
Chowaniok

# Nietrafiony rytm

Wybrane problemy  
twórczości prozatorskiej  
Michała Choromańskiego

redakcja naukowa  
Barbara Gutkowska



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Katowice 2010

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
Marek Piechota

Recenzenci  
Marian Kisiel  
Andrzej Zawada

Publikacja książki sfinansowana ze środków  
Dziekana Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego  
oraz Szkoły Języka i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego

Publikacja — po wyczerpaniu nakładu — dostępna będzie w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa  
**[www.sbc.org.pl](http://www.sbc.org.pl)**



## Spis treści

Wstęp . . . . .	7
Rozdział I	
Żywiół rytmu: o debiutanckiej powieści Michała Choromańskiego . . . . .	15
Rozdział II	
Znawcy o nieznanym: wokół zagranicznych lektur <i>Zazdrości i medycyny</i> . . . . .	73
Rozdział III	
Modernizm — poetyckość — narrator: neologizmy w powieści <i>Różowe krowy i szare scandalie</i> . . . . .	95
Rozdział IV	
<i>Memuary</i> : pomiędzy biografią a autobiografią . . . . .	165
Podsumowanie . . . . .	189
Bibliografia . . . . .	197
Indeks osobowy . . . . .	203
Summary . . . . .	207
Zusammenfassung . . . . .	211
Postscriptum ( <i>Barbara Gutkowska</i> ) . . . . .	217
Wykaz publikacji Macieja Chowanioka (oprac. <i>Barbara Gutkowska</i> ) . . . . .	225





Mary Cleary

## Wstęp

Praca niniejsza podejmuje kwestię twórczości Michała Choromańskiego ze ściśle określonej perspektywy. *Nietrafiony rytm*<sup>1</sup> w tytule rozprawy otwiera kilka pól problemowych, do których chciałbym się odnieść. Pierwsze z nich dotyczy miejsca tego pisarza na mapie zjawisk kultury i literatury XX wieku. Zarysowana perspektywa odnosić się będzie do kategorii historycznych, nie zaś aksjologicznych. Pierwszym więc zamierzeniem badawczym jest odniesienie do jednego z głównych pytań literaturoznawstwa, dotyczącego mianowicie wartości historycznoliterackiej omawianych dzieł (i całej twórczości Choromańskiego). Nie sposób pominąć w tej procedurze refleksji Seweryny Wysłouch, która — dokonawszy serii syntetyzujących ustaleń — wyznaczyła w pewnym sensie warunki odpowiedzi na to pytanie. Ogólnie pojętą naukę cechuje bowiem zarówno systematyczność dociekań, jak i akumulowanie się wyników poprzednich badań. Dlatego, przyjmując ustalenia poznańskiej badaczki, staram się jednak dostrzec swoiste *novum* w twórczości Choromańskiego, obszary niezbadane, pozostawione do tej pory poza przestrzenią literaturoznawczej eksploracji, a mogące posłużyć lepszemu rozpoznaniu całej twórczości.

Pojęcie rytmu jest w tym przypadku szczególnie pomocne w analizie systematyczności (bądź jej braku) publikowania poszczególnych tekstów Choromańskiego. Ukazywały się one w następują-

---

<sup>1</sup> Por. M. Choromański: *Biali bracia. Powieść*. Poznań 1990, s. 24.

cym porządku: w 1931 roku został opublikowany debiutancki tom *Biali bracia*, dwa lata później<sup>2</sup> — *Zazdrość i medycyna* (staje się best-sellerem, czego dowodem są dwa wydania powieści w 1933 roku), w 1934 roku ukazały się *Opowiadania dwuznaczne*, włączone częściowo do zbioru *Kobieta i mężczyzna* (w 1959 roku) oraz powieści *Skandal w Wesółych Bagniskach* (drukowany w „Gazecie Polskiej” w 1934 roku) i *Szpital Czerwonego Krzyża* (publikowany w „Czasie” w 1937 roku, wydany w formie książkowej w 1959). W roku 1935 wystawiona została sztuka autorstwa Choromańskiego, zatytułowana *Człowiek czynu*. Przed wybuchem wojny w formie książkowej ukazały się więc tylko dwie powieści: *Biali bracia* oraz *Zazdrość i medycyna*. Lata 1931–1933 uznać można za najpłodniejsze dla pisarza, gdyż nastąpił w nich „wielki wybuch talentu, który zadecydował o jego randze na literackim parnasia”<sup>3</sup>. Przed wojną nie udało się Choromańskiemu opublikować nic więcej; podobnie — w czasie II wojny światowej, jak i lat emigracji (pominąwszy *Szkołę marmuru* — dramat wydany w Montrealu). Jest to okres milczenia autora.

Data powrotu do kraju wyznacza również początek powrotu na rynek literacki. Po wojnie Choromański publikuje następujące powieści: w 1958 ukazują się *Prolegomena do wszelkich nauk hermeneutycznych*, w 1959 wspomniany już *Szpital Czerwonego Krzyża*. Po pięcioletniej przerwie udaje się autorowi wydać dziewięć obszernych powieści, a dziesiąta opublikowana została pośmiertnie. *Dygresje na temat kaloszy* wydano w 1966, *Schodami w górę, schodami w dół* w 1967, *W rzecz wstąpić* w 1968, *Makumbę, czyli drzewo gadające* w 1968, *Słowacki wysp tropikalnych* w 1969, *Kotły Beethovenowskie* oraz *Różowe krowy i szare scandalie* rok później, *Głównictwo, mogilitwę i praktykarze* w 1971, natomiast pośmiertnie — w 1974 roku — *Miłosny atlas anatomiczny*. W 1964 roku ukazuje się zbiór opowiadań *Warianty*, w 1976 — *Polowanie na Freuda*. Choromański wydaje również zbiór dramatów pod tytułem *Cztery sztuki bez znaczenia* (1959). Jego wspomnienia opublikowano pośmiertnie jako

<sup>2</sup> Pierwsze wydanie książki było antydatowane i zostało omówione w „Roczniku Literackim” 1932, s. 12 i 62–64.

<sup>3</sup> S. Wysołuch: *Proza Michała Choromańskiego*. Wrocław—Warszawa—Kra-ków—Gdańsk 1977, s. 10.

*Memuary* w 1976 roku. Ostatni okres życia pisarza nie tylko okazuje się bardziej owocny niż dokonania międzywojenne, ale i odznacza się podjęciem zupełnie odmiennej techniki pisarskiej, oryginalnym zdefiniowaniem formy literatury i sztuki. Bardzo ciekawe wydaje się usytuowanie opisanych wydań na osi czasu — głośny debiut i druga powieść, która okazała się bestsellerem w Dwudziestoleciu, następująca po okresie sławy długa przerwa (warunkowana tylko w części przez historię) oraz okres bardzo intensywnej pracy pisarskiej u schyłku życia pisarza urodzonego 22 kwietnia 1904 roku w Elizawetgradzie na Ukrainie (obecnie to Kirowograd), zmarłego 24 maja 1972 roku w Warszawie. Jest więc jego twórczość — z perspektywy temporalnej — niesystematyczna, wybucha bardzo wcześnie i rozkwita ponownie pod koniec życia. Czym była warunkowana? Sytuacją życiową i zdrowotną pisarza. Od młodych lat chorował na gruźlicę, którą starał się leczyć. Nie wrócił do Polski z podróży w 1937 roku do Argentyny i Afryki Zachodniej, ostatecznie osiedlił się w Kanadzie — dwudziestoletni okres pobytu poza krajem też z pewnością nie pozwolił na oddanie się wyłącznie pisarstwu. Po powrocie do Polski w kręgu emigracji — jak się wydaje — został zapomniany, pozostał na marginesie życia literackiego. Dlatego też — jak wskazuje Hanna Kirchner — jego książki rzadko zauważyła krytyka, a mimo wielkiej poczytności zjawisko twórczości Choromańskiego pozostaje niedostatecznie rozpoznane. To jeden z powodów podjęcia tego właśnie tematu w niniejszej pracy.

Drugim z pól otwartych przez tytułowy termin „nietrafionego rytmu” jest odniesienie badanej twórczości do osiągnięć artystycznych rówieśników pisarza. Rola więc swoistego rytmu historii, rytmu biografii prowadzi do kategorii pokolenia, ale też do debiutów z połowy dwudziestolecia międzywojennego. W swoich analizach zebranych w tej pracy odnoszę się więc do myśli Wilhelma Diltheya i zaproponowanej przez niego perspektywy: „[...] jako tę samą generację określamy tych wszystkich, którzy w pewnym sensie obok siebie dorośli, to znaczy, którzy wspólnie posiadali dzieciństwo, wspólny wiek młodzieńczy i u których na ten sam czas przypada doba męskiej dojrzałości. Sprawia to, że takie osoby powiązane

są głębszą wspólnością. Ci, co w latach młodości tych samych doznali wpływów kierowniczych, składają się razem na pokolenie. Tak pojęta generacja tworzy ciaśniejszy krąg jednostek, które na skutek zależności od tych samych wielkich zdarzeń i przemian, jakie miały miejsce w okresie ich pobudliwości, mimo różnorodności czynników, które się później dołączyły, związane są w pewną jednolitą całość”<sup>4</sup>. Warto zaznaczyć, iż Choromański wyprzedza swoim debiutem Witolda Gombrowicza (*Pamiętnik z okresu dojrzewania* ukazuje się w 1933 roku) oraz Tadeusza Brezę (*Adam Grywałd* — w 1936). Kazimierz Wyka żartobliwie określa zjawisko ostatniej generacji literackiej Polski międzywojennej, którą „trochę złośliwie można by nazwać pokoleniem dopuszczonych (i niedopuszczonych) kandydatów do istniejącej wówczas nagrody młodych Polskiej Akademii Literatury. Otrzymywali ją pisarze niżej trzydziestego roku życia. Mówiąc datami — rocznik 1910 i jego okolice”<sup>5</sup>. Nie sposób pominąć kontekstu debiutu Choromańskiego — przygotowuje go w czasie gruntownej przemiany prozy polskiej. Powstaje właśnie wtedy proza reportażowa i psychologiczna. Autor *Zazdrości i medycyny* znakomicie więc wpisał się w to zjawisko, proponując odmienną, oryginalną formę powieściową.

Krytyka sytuowała jednak omawianą twórczość tylko w kręgu międzywojennego psychologizmu i ówczesnej powieści środowiskowej. Dopiero później dostrzeżono jej wieloznaczność, upatrywano związków z tradycją modernistyczną, z nurtem współczesnej prozy groteskowej (podobieństwa do gestu Gombrowicza w *Trans-Atlantyku*) czy konwencjami literatury popularnej, „poddawanymi przez pisarza parodystycznej trawestacji”<sup>6</sup>. W tym kontekście trudno nie wskazać na aktualność sądu Janusza Sławińskiego, iż historia literatury to nauka „działająca z pełną świadomością, że stosowane przez nią narzędzia analizy, interpretacji i wartościowania

<sup>4</sup> W. Dilthey: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5. Leipzig 1924, s. 38, cyt. za: K. Wyka: *Pokolenia literackie*. Kraków 1989, s. 25.

<sup>5</sup> K. Wyka: *Tragiczność, drwina i realizm*. W: Idem: *Pogranicze powieści*. Kraków 2003, s. 7.

<sup>6</sup> *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Red. A. Hutnikiewicz, A. Lam. T. 1. Warszawa 2000, s. 90.

dział są zakorzenione w historycznie i środowiskowo zdeterminowanych technikach czytania”<sup>7</sup>. Odczytywanie twórczości Choro-  
mańskiego dokonywane było często bez takiej właśnie ramy świa-  
domościowej i — tym samym — wskazania metodologicznego.  
Jest to sytuacja paradoksalna, twórczość autora *Białych braci* należy  
bowiem do zjawisk, które w XX wieku bardzo wyraźnie ujmowały  
prawdę jako nieznaną się w sferze oczywistości. Zarówno Cho-  
romański, jak i Gombrowicz są świadomi, że nie jest ona tożsa-  
ma z ustalonym porządkiem, że jest przecież warunkowana języ-  
kiem (pismem, konwencją) używanym przez pisarza. Że jest wresz-  
cie wytworem kultury, w jakiej twórca żyje. Tematyka dotycząca  
antynomii pomiędzy potrzebą wyrazu artystycznego a warunka-  
mi ograniczającymi twórcę będzie pojawiała się na kartach powie-  
ści Choromańskiego bardzo często.

Stanović będzie przedmiot moich analiz, choć punkt wyjścia  
będzie dość nietypowy. Interesuje mnie bowiem szczególnie to, co  
zapomniane — dlatego też podnoszę w ogóle kwestię twórczości  
prozatorskiej autora *Zazdrości i medycyny*, uhonorowanego Nagro-  
dą Literacką Młodych Polskiej Akademii Literatury. Tym bardziej,  
że w ramach tej zapomnianej twórczości wydzielić można interesu-  
jące teksty niejako zignorowane przez badaczy (*Biali bracia*). Pocią-  
gające jest dla mnie i to, co dopiero odkrywane (*Zagraniczna recep-  
cja literatury polskiej*), co wydawałoby się poboczne i marginalne  
(*Memuary*) czy też nie dość skrupulatnie opisane (język *Różowych  
krów i szarych scandalii*). Przeoczone szczegóły, pominięte w dyskur-  
sie literaturoznawczym fragmenty — z pewnością nie są przed-  
miotem codziennego zainteresowania większości historyków lite-  
ratury. Mam świadomość i tego, że lektura moja nie prowadzi do  
wniosków generalizujących, nie jest bowiem monografią czy synte-  
zą. Jednym z założeń tej pracy jest skoncentrowanie się na wybra-  
nych tekstach — z bogatego przecież — uniwersum powieściowego  
autora *Zazdrości i medycyny*. Powieści interesować mnie będą szcze-  
gólnie, ponieważ stanowią najważniejszy element twórczości; w nich

---

<sup>7</sup> J. Sławiński: *Historio literatury — badaj się sama*. W: Idem: *Teksty i teksty*.  
Kraków 2000, s. 72.



najpełniej realizowany jest model techniki pisarskiej właściwy tylko Choromańskiemu. W celu uchwycenia przemian tego modelu analizuję szczególnie wnikliwie debiutancki i jeden z ostatnich tekstów — przedzielone pięćdziesięcioma latami głębokich przemian polskiego krajobrazu kulturowego, ale i różnicami artystycznych i życiowych doświadczeń autora.

Wynika ten sposób prowadzenia analizy z głębokiego przeświadczenia, iż lepiej jest dokonać szeregu mikroanaliz, skupić się na drobinach tekstowych — niż dokonywać opisu z generalizującej perspektywy. To właśnie analityczne nacechowanie wydaje mi się bliższe, bardziej możliwe do zrealizowania w toku pierwszej poważnej pracy naukowej. Ufam, że wnioski wysuwane tutaj pozwolą na dalsze dociekania nad interesującym mnie dorobkiem prozatorskim. Co więcej, może, choć w minimalnym stopniu, posłużyć przyszłym badaczom, ale i czytelnikom tekstów Choromańskiego.

Jestem przekonany, iż — w imię naukowej rzetelności — nie można przemilczeć istnienia „podmiotu piszącego” ową rozprawę. Ma on bowiem nie tylko własną biografię, która w oczywisty sposób determinuje perspektywę badawczą, stosowanie wybranych metod, przywiązanie do pewnych teorii czy paradygmatów, ale i specyficznie nakierowane zainteresowania — dotyczące również omawianej prozy. Chciałbym również zaznaczyć, iż — pomimo stosowania współczesnych metod lektury i rozbioru tekstu literackiego (takich jak tekstologia czy poststrukturalizm) — staram się nie odchodzić od klasycznych metod opisu literaturoznawczego. Odwołuję się więc do klasyków polskiej myśli strukturalistycznej, ale i do koncepcji Rolanda Barthes’a oraz Henry’ego Meschonnic’a.

W analizach *Białych braci* podejmuję kwestię rytmu, muzycznych odniesień w tekście, ale i staram się wykazać kształtowanie się relacji (interakcji) pomiędzy bohaterami, strukturę fabuły, precyzję narracji. Wnioski dotyczą również odniesienia debiutanckiego tekstu do poetyki powieści psychologicznej. Omawiając zagraniczne lektury znawców *Zazdrości i medycyny*, koncentruję się w swoich założeniach na warunkach odejścia od polonocentryzmu w badaniach literaturoznawczych. Perspektywa ta wydaje



się dzisiaj konieczna; jest bowiem istotnym uzupełnieniem polskich ustaleń, w omawianym przypadku natomiast — prowadzi ona do wielu nowatorskich wniosków. Język powieści *Różowe krowy i szare scandalie* jest przedmiotem rozważań w rozdziale trzecim — a szczególnie funkcje wzbogacania materiału leksykalnego (zwłaszcza poprzez mechanizm neologizacji). Problem ten odnosi się do szerokiego kontekstu historyczoliterackiego — roli modernistycznego przełomu w rozważaniu fenomenu języka, odpowiedzi na poetykę powieści-worka oraz roli stylizacji gawędowej. Ostatni, zamykający rozdział jest analizą *Memuarów* — cyklu wspomnień i anegdot, związanych jednak z interesującym mnie problemem techniki pisarskiej i — szerzej — koncepcji sztuki realizowanej przez Choromańskiego. Wyrasta taka perspektywa ze wzmożonej badawczej aktywności w zakresie autobiografizmu. Staram się w tej części rozprawy przeanalizować relację pomiędzy prezentowanymi w *Memuarach* biografiami innych osób (choćaby Stanisława Ignacego Witkiewicza) a autobiografią autora cyklu.

Pomimo skoncentrowania się na kilku szczególnie dokładnie analizowanych tekstach staram się odnosić wybrane zjawiska do całej twórczości Choromańskiego. Analizowane problemy ujmuję w ramach metaforycznego określenia „nietrafiony rytm”. Wybór tego tytułu wynika przede wszystkim z podjęcia tematyki rytmu na kartach powieści autora *Białych braci* — i to zwłaszcza w debiutanckim tekście. Jest to więc parafraza sformułowań podanych przez samego narratora powieści. Odnajduję swoistą kontynuującą rozważań nad tym tematem w kolejnych dziełach. Jest ona powiązana z rytmem twórczości prozaika — nietypowym, rozregulowanym. Wiąże się wreszcie z historią literatury polskiej, czyli złożonym, ciągłym procesem kulturowym, i jej recepcją. Wszak często odchodzi się obecnie od mówienia o historii literatury, zastępując to pojęcie terminem „historia odczytań”. I w historii literatury, i w historii odczytań twórczość Choromańskiego zajmowała różne miejsca. Dlatego w tej perspektywie — choć z zastrzeżeniem daleko posuniętej metaforyczności ujęcia — można rozważać swoisty rytm (ruch) obecności i nieobecności omawianej literatury.



## Rozdział I

### Żywioł rytmu: o debiutanckiej powieści Michała Choromańskiego

Główną osią konstrukcyjną debiutanckiej powieści Michała Choromańskiego *Biali bracia*, wydanej w 1931 roku (drugie wydanie przygotowano dwa lata później; w 1935 natomiast ukazał się niemiecki przekład tekstu), jest rytm. Wyodrębniam następujące aspekty rzeczzonego problemu: rytm zdarzeń (podejmowanych czynności) składających się na fabułę powieści, interakcji budowanych przez głównego bohatera, wreszcie — rytm samej struktury tekstu. Hipoteza dotycząca zasadniczej funkcji rytmu w omawianym utworze wynika ze specyficznego ustruktutowania podstawowych własności narracji: zwłaszcza takich, jak: rozwój relacji między Piotrem Brajtisem a innymi postaciami, zmienny punkt widzenia narratora oraz ukształtowanie łańcucha składowych elementów fabuły.

Te trzy problemy wydają się w szczególny sposób związane w analizowanym tekście. Jak wskazuje bowiem Kenneth Burke, „uważa się zwykle, że relatywizm polegający na przyjmowaniu różnej perspektywy (rozumienie jednej postaci wyznaczone przez wiele rozmaitych postaci) rozkłada obiektywną rzeczywistość. Jest jednak odwrotnie; właśnie przy pomocy bogactwa punktów widzenia utrwała się w nas realność postaci”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> K. Burke: *A Grammar of Motives*. New York 1945, s. 504. Cyt. za: W.J. Har-

W przypadku *Białych braci* wielość punktów widzenia dotyczy nie tyle punktu widzenia kolejnych postaci, ile dynamicznej pozycji narratora. Budowane jest owo „bogactwo punktów widzenia” za pomocą zmiany perspektywy podmiotu mówiącego w tekście. Już od początku nowożytnej refleksji filozoficznej nad istotą dzieła literackiego kładziono nacisk na fundamentalne znaczenie postaci w prozie oraz jej centralne powiązanie z fabułą. W *Estetyce* Georg Wilhelm Friedrich Hegel zaznaczył, iż „Charakter stanowi [...] właściwy punkt centralny idealnego dzieła sztuki [...]. Jedną spośród szczególnych cech charakteru powinna wprowadzić być jako dominująca wysunięta na czoło, ale w ten sposób, by w ramach określoności charakteru postaci mogła zachować całą swą żywotność i całe bogactwo, a jednostka miała dostateczne możliwości wielokierunkowego działania, wchodzenia w różnorakie stosunki oraz możliwość różnorodnego rozwijania i wyrażania treści z tego bogatego, w sobie ukształtowanego życia wewnętrznego”<sup>2</sup>. Omawiane przez Hegla „różnorakie stosunki” dotyczą właśnie interakcji, w które wchodzi Piotr Brajtis. Odrębność analizowanego tekstu polega w tym aspekcie na sformułowaniu zupełnie odmiennej od dominującej na początku lat trzydziestych XX wieku psychologizycznej koncepcji formowania się międzyosobowych więzi.

Drugim, ważnym problemem jest dla mnie kwestia korespondencji pomiędzy konstrukcją postaci a światem przedstawionym w powieści. Ten ostatni, zwłaszcza w drugiej części utworu, zdominowany jest przez żywioł natury, niepoddający się racjonalnej refleksji. Trzecim elementem, który wyodrębniam w refleksji nad rytmem w *Białych braciach*, jest ukształtowanie fabuły: syntetyczna bowiem i zredukowana narracja pierwszych fragmentów tekstu poddaje się wahadłu czasu wyznaczającego ramy i odcinki akcji.

Zasadniczym celem analizy jest wykazanie specyfiki i oryginalności omawianej powieści. Cechy te w nieco inny sposób, niż to do

---

vey: *Stosunki międzyosobowe w powieści*. Przeł. I. Sieradzki. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 245.

<sup>2</sup> G.W.F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. Przeł. J. Grabowski, A. Landmann. T. 1. Warszawa 1964, s. 379, 383.

tej pory czyniono w polskim literaturoznawstwie, prowadzić mogą do dalszych rozważań na temat ewolucji i przekształceń prozy Michała Choromańskiego.

## 1

Już pierwsze opisy bohatera wywołać mogą w czytelniku poznawczy dysonans:

Głos miał kusząco miękki i ładny, zdradzający dobrego, czystego człowieka. Wydawało się to jednak dziwne. Opuszczone w dół kąciaki ust i przykre nieruchome oczy narzucały każdemu [podkr. — M.Ch.] myśl o szorstkim i niemiłym głosie<sup>3</sup>.

Poruszona w zdawkowym, aczkolwiek wskazującym na wyraźną perspektywę oglądu narratora („Wydawało się to jednak dziwne”), opisie kwestia koniecznego powiązania pomiędzy głosem bohatera i wyglądem, podbudowana jest dodatkowo refleksją o ścisłej zależności warunków estetycznych i etycznych bohatera. Jest ona dodatkowo uwydatniona przytoczonym komentarzem: tak wyrokuje wszyscy — nie tylko narrator, na co wskazuje użycie czasownika w formie bezosobowej. Dzięki językowemu mechanizmowi generalizacji podmiot mówiący ustala w tekście uniwersalną zależność (prawdę) pomiędzy brzmieniem głosu a przyzwoitością człowieka. Z mocą nieomylnego komentatora dodaje jednocześnie, że w tym przypadku efekt był jednak „dziwny” i „narzucał każdemu” myśl o innym głosie. Są to wskazania zbliżone do, pojawiających się w *Nocach i dniach* Marii Dąbrowskiej, specyficznych „sytuacji narracyjnych”. Jak wyjaśnia Janusz Sławiński, „formu-

<sup>3</sup> Wszystkie cytaty utworu pochodzą z wydania: M. Choromański: *Biali bracia. Powieść*. Poznań 1990, s. 7. Dalej, przywołując fragmenty z tego wydania, lokalizuję je przez podanie skrótu Bb i numeru strony.

ły tego typu, bliskie w swej stylistyce aforyzmowi lub sentencji, definiujące filozoficzne czy moralne znaczenia poglądów i zachowań postaci, odgrywają wielce charakterystyczną rolę w toku narracyjnym [...]. [...] Nie są to wypowiedzi ustalające jakieś relacje między zdarzeniami, przeciwnie — odnoszą owe zdarzenia fabularne do pozafabularnego systemu wyjaśnień<sup>4</sup>. Podsumowujący komentarz, wywiedziony z sytuacji narracyjnej, dotyczy w analizowanym przypadku nawet nie zdarzenia — elementu fabuły, ale opisu postaci. Ten bardzo podstawowy element świata przedstawionego, niemający jednak znaczenia dla przebiegu wydarzeń, staje się już na samym początku okazją do wyprowadzenia wniosków dotyczących przestrzeni pomiędzy światem bohaterów a czytelnikiem. Sytuacja narracyjna determinowana jest bowiem przez „plan reguł i wartości etycznych, wyznawanych przez narratora”<sup>5</sup>.

Pierwszy więc moment charakteryzowania głównego bohatera uznaję za nie w pełni wykorzystany — wikła bowiem narrator czytelnika w sieć przypuszczeń. Głos, który ma — zdaniem tego pierwszego i „wszystkich” — zdradzać czystość moralną, ostatecznie nie daje się pogodzić z wyrazem twarzy przybysza. Zakłócony ciąg wnioskowania poprzez wyrok zbiorowego osądu stawia odbiorcę tekstu w sytuacji niejasnej i trudnej do określenia: jak bowiem czytelnik winien ostatecznie odnieść się do fizjonomii i osobowości Brajtisa? Nie wynika bowiem z analizowanego fragmentu, czy osoba ta jest jednak „dobrym, czystym człowiekiem”. Zastanawia również powiązanie cielesności (głos, usta, oczy) z wnioskowaniem o przymiotach moralnych. Zaprezentowany na pierwszych kartach powieści przykład myślenia w kategoriach „fizjonomii moralnej” usytuowany jest pomiędzy narratorem a zaznaczonym w tekście „każdym”. Trudno więc jednoznacznie orzec, kto ten sąd formułuje. W odniesieniu więc do głównego bohatera zarysowany opis zawodzi: nie tylko

<sup>4</sup> J. Sławiński: *Pozycja narratora w „Nocach i dniach” Marii Dąbrowskiej. W: Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*. Red. E. Korzeniewska. Warszawa 1963, s. 84.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 85.

trudno wysnuć wniosek o jego cesze, ale i pojawia się problem ze zdefiniowaniem głosu mówiącego o tym, iż wydawało się to dziwne.

To jedno z pierwszych wskazań narratora nasuwa spostrzeżenie o specyficznej pozycji podmiotu mówiącego w tekście. Opisaną sytuację narracyjną odnieść można do konstatacji badacza, definiującego „przezroczystość formy” w powieści: „możemy mieć na myśli dwa różne zjawiska, możemy odnosić to powiedzenie bądź do pewnych sposobów narracji, bądź też do określonego typu kompozycji fabularnej. »Przezroczysta« narracja to wypowiedź, w której dominuje nastawienie na fabularne stany rzeczy, zdarzenia, działania, przeżycia bohaterów. Wypowiedź, w której ulegają zatarciu odwołania do sytuacji, w jakiej się ona realizowała, a więc odwołania do postawy narratora, do jego domniemanego audytorium, do okoliczności — w szerokim znaczeniu tego słowa — towarzyszących faktowi opowiadania. Jest to narracja uwyrażniająca tylko jedno swoje odniesienie — do świata przedstawionego, jak gdyby jednostronnie motywowana przez przebiegi zdarzeń wyłaniające się z opowieści narratora, w konsekwencji »przenikliwa« dla nich”<sup>6</sup>. W pierwszym, nasuwającym wątpliwości fragmencie nie zostaje zrealizowany jeden z warunków „przezroczystości formy” — nie ulegają bowiem zatarciu odwołania do sytuacji, w której wypowiedź jest realizowana. Jak już wcześniej wskazałem, problem ze zdefiniowaniem głosu mówiącego prowadzi do wniosku o zarysowaniu odniesienia do rzeczywistości poza światem przedstawionym. Pierwszy przykład nasuwać może wątpliwości dotyczące jego celowości, umieszczenia w szerszym kontekście. Kolejne fragmenty rozstrzygną, czy jest to pierwszy moment realizowania schematu „nieprzezroczystej” narracji.

Przywołana złożoność sytuacji poznawczej odbiorcy tekstu intensyfikuje zainteresowanie pierwszą postacią powieści, jednakże to oczekiwanie w początkowych fragmentach tekstu nie jest spełnione. Brak bowiem wskazania dotyczącego stabilnej, głównej (czy też — za Heglem — „jednej spośród szczególnych”) cechy

---

<sup>6</sup> Ibidem, s. 82.



charakteru. Nie jest również wiadome, czy uzasadnione są reakcje fikcyjnych (powieściowych) postaci na tak zarysowaną fizjonomię Brajtisa. Skonstatować więc można, iż nie będzie w początkowych częściach tekstu możliwe uzyskanie postulowanego „bogactwa perspektyw”<sup>7</sup>. Zawężone jest percypowanie postaci poprzez zabiegi narratora, w pewien sposób monopolizującego ogląd głównego bohatera.

Rytm początkowych struktur fabuły wyznaczany jest przez miejsce Piotra Brajtisa do kasy dworcowej: wpierw był dwudziesty trzeci, później — po rozmowie z

babą z tłumokiem na plecach

Bb, s. 7

o 22.40 — szesnasty, by tuż przed odjazdem pociągu zajmować dziesiąte miejsce w kolejce. Precyzyjne odmierzanie czasu — przyjechał o 22.15:

To go bardzo zaniepokoiło, gdyż kurier do Charkowa odchodził za pół godziny

Bb, s. 7,

o 22.40 martwił się:

Chociaż był już dziesiąty, zrozumiał, że biletu kupić już nie zdoła

Bb, s. 8

— związane wszak z warunkami działania kolei oraz pozycją Brajtisa w kolejce w poczekalni wyznaczają wstępne ramy czasowe

---

<sup>7</sup> „Gdybyśmy ułożyli spis wszystkich złożonych odniesień, z których składa się nasza relatywna wiedza o innych, i gdybyśmy następnie postarali się uzmysłowić sobie ich zazębianie się, wzajemne przekształcenia i rozwój w czasie, uyskalibyśmy wtedy »bogactwo perspektyw«, przy pomocy którego »utrwała się w nas realność postaci«. Właśnie dlatego, że powieść może stworzyć większą skalę i różnorodność perspektyw niż jakakolwiek inna dziedzina sztuki — nawet w rzeczywistym życiu nie dysponujemy takimi możliwościami poznawania ludzi — mamy prawo mówić o realności postaci [*characters*] powieściowych”. W.J. Harvey: *Stosunki międzypsobowe...*, s. 245.

akcji. Pierwszym jej elementem jest rozmowa ze starszą kobietą, po czym następuje wycofanie się z niej w obawie przed podsłuchem czekisty:

— Dajcie mi spokój. Trzymajcie się lepiej kolejki.

Bb, s. 8,

by doprowadzić ostatecznie do krótkiej, acz dotkliwej informacji bagażowego. Napięcie związane ze zniecierpliwieniem oraz wyczekiwaniem bohatera, który był

ruchliwy i niespokojny przez parę chwil

Bb, s. 8,

potęgowane jest tutaj przez bezlitosny ruch zegarowej wskazówki i uzależniony od niego schemat odjazdów pociągów. Sieć wewnątrztekstowych relacji między postaciami wyznaczana jest przez bezwzględną maszynę cywilizacyjnej chronologii. To jej zdaje się być podporządkowana akcja w pierwszym fragmencie powieści.

Oszczędna narracja prowadzona jest jednak z fotograficzną precyzją, rejestrując równolegle bieg czasu (poprzez „taktowanie” przebiegu zdarzeń pomiędzy przybyciem Brajtisa na dworzec kolejowy a jego powrotem do poczekalni pierwszej klasy po odejście jedyne go pociągu), zmiany w wyglądzie i zachowaniu postaci oraz mało istotne wydarzenia, takie jak wskazanie, iż

zbita z tropu baba [...] pokazała mu tyłek

[...]

słuchać było czyjeś wymyślanie i krzyki

[...]

wojskowy wniósł za sobą śnieżny obłok i powiew zimnego wiatru.

Swoisty paralelizm biegu fabularnych wydarzeń i ruchu wskazówek dworcowego zegara hierarchizuje wymienione sytuacje: ta ostatnia jest prymarna wobec akcji — nadaje jej bieg i usztywnia jej

czasowe uwarunkowania. Ten zabieg konstrukcyjny, sytuujący pobieżnie opisanego i fragmentarycznie scharakteryzowanego bohatera na drugim planie — zrealizowany jest na przekór odbiorcom, których uwaga wszak przykuta jest do tajemniczego pasażera. Narracja sprowadza więc omawianą postać do ostatniej roli kukiełki w teatrze dworcowej chronologii, poddającej się prawom wskazówki zegara. Jest to dosyć ciekawe rozwiązanie na tle prozy psychologicznej dwudziestolecia międzywojennego, która zrywa z XIX-wieczną konwencją „niezauważalności narracji i z rygorami chronologii. Czas został uzależniony od stanów psychiki i podlegał jej subiektywnym prawom”<sup>8</sup>. W przypadku omawianej powieści problem czasu wydaje się niezbyt złożony — mając na uwadze chociażby bardzo skomplikowane rozwiązania temporalne z późniejszej *Zazdrości i medycyny*. Warto jednak wymienić zastosowane w *Białych braciach* takie zdobycze prozy psychologicznej, jak: intensyfikacja czasu zdarzeń (czas akcji bowiem trwa dwie noce i jeden dzień) oraz „eliminowanie relacji o zdarzeniach na rzecz prezentacji scenicznej”<sup>9</sup>. Brak poważniejszych przygód powoduje wyeksponowanie wewnętrznych przeżyć bohaterów, biegnących zgodnie z chronologią. Jedynym odstępstwem od tej reguły jest retrospekcja następująca z chwilą wprowadzenia kupca Graasa, kiedy to „narrator cofa się o rok, opisując jego pierwsze kontakty z Brajtisem, co motywuje niezadowolenie bohatera ze spotkania i pozwala oczekiwać komplikacji fabularnych”<sup>10</sup>. Intensyfikacja czasu zdarzeń ma szczególne znaczenie w pierwszych „scenach” powieści. Doszukać się można w tej poetyce zarówno nawiązań do dramatycznych poszukiwań Choromańskiego<sup>11</sup>, jak i fascynacji nowym medium — filmem.

---

<sup>8</sup> S. Wyśłouch: *Proza Michała Choromańskiego*. Wrocław—Warszawa—Kra-ków—Gdańsk 1977, s. 51.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Twórca *Białych braci* napisał bowiem siedem sztuk scenicznych: *Człowieka czynu*, *Malatuli*, *Syrenie miasto*, *Szkołę marmuru*, *Przechadzkę między dobrem a złem*, *Largactil* i *Lament*. Tylko trzy trafiły na scenę, budząc mieszane uczucia krytyki; wystawiane były także za granicą. Por. S. Wyśłouch: *Proza Michała Choromańskiego...*, s. 9.

Fragmentaryczność opisu bohatera wynika z nałożenia wymienionych wyżej planów wydarzeń, przez co narracja zyskuje w opisywanym ustępie znamion języka filmowego. To dla niego są bowiem charakterystyczne cięcia, zmiana perspektywy, rejestrowanie symultaniczności. Nieprzypadkowo więc badacze wskazują tę właśnie (możliwą) inspirację dla wzorców narracji w tekstach Choromańskiego. Ewidentna próba oddania walorów języka filmowego na kartach powieści została zrealizowana w kolejnym utworze (*Zazdrość i medycyna*) prozaika. Karol Irzykowski podkreślał, iż „powieść korzysta tutaj z formy wyrobionej przez kino”<sup>12</sup>, natomiast Andrzej Konkowski wskazał: „ze względu na symultaniczną konstrukcję *Zazdrości i medycyny* sądzono, iż pisarz wzoruje się na metodach filmowych”<sup>13</sup>. Bardzo daleko posunięta oszczędność opisu (przestrzeni, wnętrza), zorientowanie na wypowiedzane formuły, ściśle taktowanie akcji, swoiste cięcia (przypominające „metodę polegającą na operowaniu ruchomą kamerą albo relację prowadzoną z kilku kamer ustawionych w rozmaitych miejscach, emitujących na zmianę »składowe« obrazy”<sup>14</sup> budujące ogólną perspektywę) — wszystkie te elementy traktować można jako eksperyment w kształtowaniu nowoczesnej narracji.

Wystarczy spojrzeć na kierunek obserwacji podmiotu mówiącego w utworze: od momentu ucięcia rozmowy z „babą” patrzymy na: kolejkę — „jego wygląd” (s. 8) — zegarek — peron — szklane drzwi — wojskowego — zegarek — kolejkę — bagażowego — pociąg — twarz itd. Jest to zaledwie krótki ustęp początkowej części powieści. Określić można tę perspektywę jako bardzo dynamiczną, wyzbytą płynności, celowo akcentującą nagłe przesunięcia punktu i obiektu obserwacji. Podobieństwo do poetyki filmu pozwala wysnuć wniosek o bardzo istotnej roli mechanizmów fokalizacji w omawianej powieści. Termin, wprowadzony przez Gérarda Genette’a, odsyła do zespołu zagadnień związanych z tradycyjnie ujmowanym punktem widzenia; a dokładniej — nieprzy-

<sup>12</sup> K. Irzykowski: „*Zazdrość i medycyna*”. „Naprzód” 1933, nr 149–151.

<sup>13</sup> A. Konkowski: *Jedno we wszystkim, wszystko w jednym*. „Nowy Wyraz. Miesięcznik literacki młodych” 1979, nr 1, s. 82.

<sup>14</sup> Ibidem.

stawalności konwencjonalnie skonstruowanych pól percepcji narratora i bohatera<sup>15</sup>. Dotyka ta kwestia postawionego na początku pracy pytania o zmienną pozycję narratora w powieści, kwestionującą XIX-wieczną tradycję realistyczną. Bardzo podobnie wygląda mechanizm przemieszczenia punktu obserwacji na początku *Zazdrości i medycyny*. Widmar zerka na zegarek — narrator obserwuje Widmara — Widmar ponownie spogląda na zegarek:

Wskazówka — do cholery! — nie przesunęła się nawet o włos<sup>16</sup>,

po czym wygląda przez okno — narrator obserwuje Widmara, ulicę, drzewa i stróża. Obie powieści zaczynają się analogicznie: od informacji o czasie odmierzanym przez zegar. W przypadku *Białych braci* jest to wskazanie:

Zdążył na dworzec dopiero na godzinę 22.15.

Bb, s. 7

Natomiast *Zazdrość i medycyna* zaczyna się następująco:

O godzinie siódmej wieczorem w całym mieście zgasło światło.

ZiM, s. 7

Jest to bądź celowy zabieg narratora, bądź przypadkowe (w pewnym sensie schematyczne) rozpoczęcie toku narracji. Na podstawie wniosków o szczególnej ważności perspektywy czasowej uznaję, iż to świadomy zabieg — mający na celu wyznaczenie ramy akcji, postawienie pierwszego akordu fabuły. W *Białych braciach* taktowanie zegara odgrywa zasadniczą rolę dla przebiegu akcji; nieprzypadkowo podmiot czynności twórczych zawiązuje akcję wieczorem bądź późnym wieczorem. Można doszukiwać się tutaj pewnej inspira-

<sup>15</sup> Por. M. Rembowska-Płuciennik: *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*. „Ruch Literacki” 2006, nr 6, s. 586.

<sup>16</sup> M. Choromański: *Zazdrość i medycyna*. Poznań 1990, s. 7. Dalej, przywołując cytaty z tego wydania, lokalizuję je przez podanie skrótu ZiM i numeru strony.

cji ekspresjonistycznej, jednak badacze wskazują na to, że nie jest to podstawowa funkcja wyboru pewnych elementów konstrukcji utworu<sup>17</sup>. Co istotne, w pierwszym ustępie powieści wyraźnie zaznacza się rytm wydarzeń, rytm interakcji oraz rytm obserwacji.

W warstwie językowej utworu zauważalna jest skrótość opisu — zdania budowane są na zasadzie krótkich orzeczeń o stanie bądź wyglądzie bohatera, miejsca akcji czy o stanie i rozwoju międzyosobowych relacji. W pierwszej sekwencji występuje tylko kilkanaście zdań złożonych. Rytm narracji wyraźnie więc koresponduje z tworzywem językowym omawianego ustępu. Podmiot czynności twórczych konsekwentnie stosuje określone zabiegi strukturalne i konstrukcyjne w celu uwydatnienia nie tylko precyzji i redukcji opisu, ale również wpisuje w omawiany fragment pulsujący rytm zdarzeń oraz poczynań głównego bohatera. Ostatecznie jest to bardzo wydatne nałożenie na narrację siatki rytmu (bądź czasu strukturującego rzeczywistość przedstawioną w powieści). Wskazać można na dwa źródła rytmicznej perspektywy w omawianym ustępie: rytm będący konsekwencją relacji interpersonalnych oraz wpływający z ruchu wskazówek zegara. Ten ostatni pełnić będzie funkcję prymarną we wstępnej części opisywanego utworu, by — w kolejnych ustępach — zejść na drugi plan, zdominowany przez rytm osobowych relacji.

Rytm jest zjawiskiem „niezwykle ważnym w każdym typie ludzkiej działalności i ciągle jeszcze mało docenianym w opisie dzieł literackich (zarówno poezji, jak i prozy), a jednocześnie mającym duży wpływ na ich ukształtowanie i recepcję. Przekonują o tym interdyscyplinarne kolokwia naukowe poświęcone szeroko rozumianej problematyce rytmu”<sup>18</sup>. Jestem przekonany, że nie tylko dyskurs naukowy odgrywa znaczną rolę w rozpoznaniu omawianej jakości; istotna wydaje się również rola publiczności literackiej — wszelako każdy akt lektury jest w pewnym sensie warunkowany rytmem. I nie myślę jedynie o fenomenie strukturującym tekst lite-

<sup>17</sup> Por. S. Wysłouch: *Proza Michała Choromańskiego...*, s. 75.

<sup>18</sup> A. Dziadek: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999, s. 19.

racki. Rytm jest przecież znakiem życia, wynikiem bądź przejawem wszelakich ludzkich działań. Jak wskazuje Northrop Frye, „rytm albo ruch periodyczny tkwi głęboko korzeniami w cyklu naturalnym i wszystko w przyrodzie, co według nas posiada pewną analogię z dziełami sztuki, jak kwiat lub śpiew ptaka, wyrasta z głębokiej synchronizacji między organizmem a rytmem jego środowiska, zwłaszcza rytmem roku słonecznego”<sup>19</sup>. Badacz podaje synonimiczne znaczenie rytmu: ruch periodyczny. I jako warunkowany właśnie ruchem periodycznym ująć można zarówno proces rozwoju akcji w omawianym ustępie, jak i dynamikę pozycji narratora czy punktu jego obserwacji.

Na pewno więc omawiane zjawisko odnieść możemy do *Białych braci*. Trzeba jednak postawić pytanie o funkcję bądź znaczenie tego typu momentu. Wspominałem już o podobieństwie do ujęć (cięć) filmowych — o zbliżeniu rytmu wypowiedzi do periodycznego ruchu języka filmu. Zbliża się takie rozplanowanie akcji również do psychologizycznej poetyki, w ramach której intensyfikowane jest nasilenie zdarzeń. Adam Dziadek wskazuje w tym kontekście na rolę idiolektu pisarza. Rytm, jego zdaniem, „jest [...] w końcu zawsze obecny w dziele literackim, bez względu na to, czy mamy do czynienia z poezją czy z prozą, i zawsze też jest to element różnicujący, inny u każdego poety czy prozaika, co może być wyczuwalne, jak sądzę, nawet w takiej formie, jaką jest pastisz, w którym mimo zabiegów retorycznych daje się słyszeć jedyny i niepowtarzalny głos poety”<sup>20</sup>. Rytm byłby więc w tym ujęciu cechą idiolektu pisarza — zaobserwować można podobne rozwiązania w *Białych braciach* i *Zazdrości i medycynie* (w przywołanych fragmentach), choć oczywiście zjawisko rytmu będzie ewoluować w sposób ściśle związany z przeobrażeniami modelu powieściowego Choromańskiego. Jednak i w tym przypadku odnaleźć można bardzo interesujące konteksty kulturowe, pozwalające spojrzeć na analizowany fenomen z szerszej perspektywy:

---

<sup>19</sup> N. Frye: *Archetypy literatury*. Tłum. A. Bejska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1972, s. 314.

<sup>20</sup> A. Dziadek: *Rytm i podmiot...*, s. 21.



„Wiek XX — jak mówi Ryszard Przybylski — jest epoką kłęski agogiki. Agogika, ten element dzieła muzycznego, który wyznacza szybkość, tempo jego przebiegu, »pełni w muzyce logo-harmonicznej — pisał Carapezza — niezwykle ważną rolę. W klasycznej muzyce zachodnioeuropejskiej miarą tego przyporządkowania stosunków trwania ruchowi organicznemu był w pewnym sensie sam oddech i rytm uderzeń serca ludzkiego. Agogikę oznaczano więc za pomocą terminów określających stany psychiczne (*allegro, allegretto, presto, andante, vivace etc.*). Wraz z upadkiem znaczenia schematów organicznych i osiągnięciem bezpośredniej niezależności od nich w sztuce, traci swój sens i agogika. [...] Sam akt fizyczny wykonania jest już ruchem organizmu naturalnego, zdeteminowanego przez rytm (w szerokim znaczeniu 'przebiegu'), to jest samej muzyki«. Muzykowi kryzys agogiki kazał szukać rytmu poza człowiekiem”<sup>21</sup>. Wynika z rzeczzonego fragmentu rozważań badacza klasycyzmu nad istotą rytmu w muzyce, iż jest to zjawisko na pograniczu natury i kultury.

„Ruch periodyczny” jest bowiem bardzo bliski cyklowi, metrum natury — więc i dotyka sfery cielesności człowieka. Jak zaznacza francuski badacz problemu Henry Meschonnic, „rytmy mowy są kulturowe, historyczne. Oddychanie w zależności od modeli życia ma także swoje warianty kulturowe i może zostać uznane za ogólnik ciała. Nie jest ono zatem historyczne, ale biologiczne. Z całą pewnością we Francji w XVIII wieku nie oddychano inaczej niż w wieku XVII, ale rytmy wypowiedzi zmieniły się w znaczny sposób”<sup>22</sup>. Rytm związany jest z wypowiedzianiem, z m o w ą. Dlatego też oczywiste jest jego bliskie powiązanie — nawet w powszechnej świadomości, ale i w praktyce badawczej — z poezją. Ten bowiem rodzaj literacki przez stulecia był ściśle rytmizowany przez użycie rymów, ściśle przestrzeganie strukturalnych wyznaczników gatunkowości czy eksponowanie instrumentacji zgłoskowej (czyli skupienie się na samozwrotnej funkcji przekazu).

<sup>21</sup> R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 62—63.

<sup>22</sup> H. Meschonnic: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse 1982, s. 660. Cytuję tłumaczenie A. Dziadka. Zob. A. Dziadek: *Rytm i podmiot...*, s. 20—21.

Jednak i narrację — jak wskazywał Dziadek — wiązać można z rytmem: „w rytuale zatem możemy odnaleźć początek narracji, gdyż rytuał jest czasowym następstwem działań, których świadomy sens czy znaczenie są ukryte: może je dostrzec widz, lecz jest ono w znacznym stopniu niewidoczne dla samych uczestników. Rytuał ciąży ku czystej narracji, która — gdyby coś takiego mogło istnieć — byłaby automatycznym i bezwiednym powtarzaniem”<sup>23</sup>. Frye doszukuje się powiązania narracji z rytuałem, czyli skodyfikowanym kulturowo zespołem czynności, dotyczących „ukrytych sensów czy znaczeń”. Ustanawia więc swoistą paralelę pomiędzy „czystą narracją” a „automatycznym powtarzaniem” (czyli rytmem). Podobieństwo jest rzeczywiście znaczne — narracja skrywa pewne znaczenia, strukturowana jest na zasadzie „powtarzania” pewnych formuł. Wstępne więc ustalenia związku między rytmem a prozą pozwalają podsunąć następujące założenia do dalszych analiz:

- wykazanie powiązania między rytmem wydarzeń, interakcji oraz obserwacji;
- możliwe jest wykrycie „rytmicznego idiolektu” pisarza;
- oralny, dźwiękowy aspekt istnienia prozy;
- powtórzenie w narracji.

Jak już wcześniej wspomniałem, początkowo to rytm wskazówek zegara wyznaczał będzie kolejne odcinki akcji. Wyrazem ważności tego stechniczowanego porządku będzie nerwowe zerkanie na zegarek (podobnie zresztą dzieje się w początkowych scenach *Zazdrości i medycyny*). Niekorzystne ostatecznie dla głównego bohatera rozwiązanie — zbyt późne dotarcie na peron, spowodowało powrót do poprzedniego wyrazu twarzy:

Miał obecnie znowu ponury i niedostępny wyraz twarzy.

Bb, s. 8

Pierwsza sekwencja zdarzeń, rejestrowanych przez narratora z wielką precyzją, zapowiada jej skutki:

---

<sup>23</sup> N. Frye: *Archetypy literatury...*, s. 314.

Nie zdążył wyjechać do Charkowa w oznaczonym terminie (co było dla niego niezmiernie ważne), a konsekwencje tego faktu okazały się i niespodziewane i przykre.

Bb, s. 9

Narrator wpisuje w fabułę projekcje jej rozwoju: to kolejny zabieg stanowiący wyraźny sygnał obecności wszechwiedzącego podmiotu mówiącego w tekście. Momenty tego typu metatekstowych wyróżników budują kolejną rytmiczną strukturę narracji: wyłaniania się z niej i pochłaniania przez nią obecności i głosu trzecioosobowego narratora. Kończy opisany fragment reakcja Piotra Brajtisa, który

Z hałasem zamykając drzwi

Bb, s. 8

do poczekalni pierwszej klasy, otwiera nowe pole potencjalnych zdarzeń.

## 2

Drugi ustęp odsyła do zarysowanej w skrócie przedakcji oraz relacji Brajtisa z kupcem Graasem. Tutaj dostrzec można swoisty kontrapunkt (by odwołać się do nomenklatury muzycznej) akcji, kiedy kupiec zwraca się do Brajtisa:

— Właściwie to nigdy nie wiadomo, kiedy pan jest, a kiedy pana nie ma — z naciskiem powiedział Graas.

— Ale może być pan pewien, że gdziekolwiek jestem, zawsze o panu pamiętam.

Bb, s. 9

Rozmówca Graasa staje więc po raz wtóry w bardzo tajemniczym świetle: trudno orzekać o nim nawet postaciom, z którymi jest w bliskiej relacji — czego dowodzi opis dotychczasowych kontak-

tów Brajtisa z kupcem. Moment przypadkowego spotkania w dworcowej poczekalni obudowany jest bardzo wyrazistymi reakcjami emocjonalnymi głównego bohatera: zauważywszy kupca,

odwrócił się z miną niezadowoloną, gdyż miał poważne powody, ażeby unikać tego spotkania, lecz tamten położył mu ciężką, czerwoną dłoń na ramieniu [...].

Bb, s. 9,

po czym

Brajtis spojrział złowrogo na czerwoną rękę, usunął się spod jej ciężaru i z zupełnie już opanowaną twarzą rzekł [...] radośnie.

Bb, s. 9

Początek drugiego ustępu debiutanckiej powieści Choromańskiego po raz pierwszy odsłania spektrum emocji bohatera. Zgodnie z zasadą „perspektywy w głąb”, w ramach której „postaci [...] całkowicie banalnej może być dana chwila dramatycznego napięcia, w której osiąga ona pełnię cech ludzkich. Najwyższe mistrzostwo w tej technice, która przerzuca nas z płycizny w głębie, osiągnęli Dostojewski i Proust, ale sam zabieg nie stanowi rzadkości. Przelotne zbliżenie postaci dotychczas przedstawianej szkicowo jest jednym z wielu sposobów, przy pomocy których pisarze zwykli skłaniać czytelnika do refleksji nad postacią i przez to wypełnienia jej treścią”<sup>24</sup>. Stopniowe wzbogacanie perspektywy oglądu postaci ma także swój rytm — od zawieszenia introspekcji (odwracania się Piotra od zewnętrznej rzeczywistości) była do tej pory pozbawiona psychologicznego ugruntowania. Kontrapunktowe spotkanie z kupcem jest więc o tyle znaczące, iż odsłania — szczerze co prawda — uwarunkowania prezentowanych zachowań. „Poważne powody” tłumaczą unikanie przez głównego bohatera interakcji i uwiarygodniają jego zachowanie w oczach odbiorcy. Narrator i tutaj jednak korzysta ze swej wiedzy — nie podzieliwszy się nią z czytelnikiem — daje kolejny wyraźny sygnał świadczą-

<sup>24</sup> W.J. Harvey: *Stosunki międzyosobowe...*, s. 248.

cy o jego absolutnej nadrzędności w relacji nadawca — odbiorca. To już drugi tego typu sygnał. Jeżeliby przyjąć, że zjawisko rytmu oznacza między innymi sytuację powtórzenia, można wyeksponować elementy powtarzające się w pierwszych dwóch ustępach: będzie to omówiony wyżej sygnał autorskiej opieki nad tekstem (dwa powtórzenia).

Relacja ta znajduje się w polu refleksji badacza rytmu — odrębnego od metrum, „a powiązanego z układem fonemów w tekście literackim, z układami intonacyjnymi i przede wszystkim do relacji między rytmem a podmiotem”<sup>25</sup>. Zarówno problematyka metrum, układ fonemów, jak i struktury intonacyjne dotyczą budowy utworu poetyckiego. Ciekawy więc dla badania prozy jest koncept powiązania rytmu z podmiotem. Co prawda, kwestia ta była podejmowana już wcześniej, głównie jednak przez badaczy poezji — między innymi Stanisława Balbusa, tak piszącego o wierszu Czesława Miłosza: „wzorzec modelujący zewnętrzny kształt wypowiedzi poetyckiej wyrasta z dyspozycji psychosomatycznych jednostki, stanowi zatem organiczny składnik podświadomej części psychiki twórczej”<sup>26</sup>. Roman Ingarden wskazywał wcześniej na wielowarstwowe ukształtowanie dzieła literackiego, z zasadniczą rolą warstwy językowo-brzmieniowej. Ta ostatnia bowiem „pozostaje w pamięci raczej pod postacią pogłosu charakterystycznych r y t m ó w lub innych tworów brzmieniowych wyższego rzędu”<sup>27</sup>. Francuski badacz Jean Pierre Richard przychodzi w sukurs polskiemu filozofowi, wskazawszy: „Krytyka [...] stara się odtworzyć niepowtarzalne wzrastanie arcydzieła: słucha jego dźwięczności, pieści materię, poddaje się rytmowi. Najbardziej zmysłowe zbliżenie doprowadza do wewnętrznego scalenia z dziełem. W najszcześniejszym przypadku — to odruchowe zespolenie z jakością dzieła pozwoli mu tymczasowo podsumować jego organizację i wewnętrznie przeżyć jego prawa”<sup>28</sup>. Balbus dotknął

<sup>25</sup> A. Dziadek: *Rytm i podmiot...*, s. 23.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> R. Ingarden: *Formy poznawania dzieła literackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1936, z. 1, s. 186.

<sup>28</sup> A. Dziadek: *Rytm i podmiot...*, s. 23–24.

jednego z dwóch centralnych problemów rytmu w aspekcie komunikacyjnym dzieła — wskazał na istnienie w podświadomej części twórczej psychiki ośrodka dyspozycji modelującego kształt wypowiedzi (uznając, że zarówno poetyckiej, jak i narracyjnej). Ingarden i Richard wskazują na przeżywanie rytmu po stronie odbiorcy — poddawanie się jego żywiołowi, by doprowadzić do „wewnętrznego scalenia z dziełem”.

Literatura więc — w prezentowanych ujęciach — stanowi głęboko cielesny fenomen oddawania się — po stronie twórcy — podświadomemu rytmowi, zaś po stronie odbiorcy — radosnego przyjmowania tych impulsów w celu „wewnętrznego przeżycia” struktury dzieła. Bardzo to interesujące ujęcie prowadzi do kulturowych czy antropologicznych poszukiwań najwcześniejszych, najbardziej pierwotnych determinant sztuki. Omawiany wcześniej rytuał, rytmicznie warunkowany, realizowany poprzez ciało, byłby bliski literaturze. Nie sposób nie nawiązać w tym aspekcie do antropologicznych dociekań na temat początków sztuki — musi być ona w mniejszym czy większym stopniu determinowana przez jakości „naturalne” (czyli cykliczne, ale i cielesne).

W klasycznym dla wszystkich zbiorze rozważań Michała Głowińskiego<sup>29</sup> — dotyczących czy to korespondencji między muzyką i literaturą, czy muzyczności dzieła literackiego — brak, niestety, jakichkolwiek odniesień do problemu rytmu. Badacz, postępując niejako za stanowiskiem Tadeusza Szulca, wyrażonym w tekście *Muzyka w dziele literackim* z 1937 roku<sup>30</sup>, analizuje jedynie treściową problematykę muzyki w powieści: „dzieła muzycznego jako tematu wypowiedzi w powieści”<sup>31</sup>. Dla *Białych braci* jest to moment istotny, ale dotyczący innego zgoła problemu — nie kwestii rytmu. Austriacki muzykolog Eduard Hanslick wydaje w połowie XIX wieku pozycję zatytułowaną *O pięknie w muzyce* i tak pisze o analizowanym problemie: „treścią muzyki są dźwięki ułożone w pewną

---

<sup>29</sup> Por. artykuły: *Gatunki literackie w muzyce*, *Literackość muzyki — muzyczność literatury*, *Muzyka w powieści* pomieszczone w tomie: M. Głowiński: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 183–218.

<sup>30</sup> Por. ibidem, s. 207.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 211.

formę i wprowadzone w ruch”<sup>32</sup>. W przeciwieństwie do Hegla, zdaniem którego w muzyce ważny jest „morał, serce, idea”<sup>33</sup>, Hanslick wskazuje jednoznacznie na czysty formalizm leżący u jej podstawy. Dlatego piękno w muzyce „jest specjalnie muzyczne. Rozumiemy przez to — piękno, leżące wyłącznie w tonach i ich artystycznym połączeniu, niezawisłe od wszelkiej treści pochodzącej z zewnątrz, wcale mu niepotrzebnej [...], ponieważ muzyka w naturze wzoru nie ma, a żadnej pojęciowej treści nie posiada”<sup>34</sup>. Ciekawa myśl o muzyce nieodwzorowującej natury kłóci się jednak z wcześniejszymi rozważaniami dotyczącymi psychosomatycznego charakteru rytmu oraz jego powiązania z cyklicznością natury. Hanslick — ciężąc ku formalnym aspektom muzyki — zdaje się denominować znaczenie rytmu, czyli „formy wprowadzonej w ruch”.

Znane są spostrzeżenia badaczy kultury, upatrujących w muzyce dziedzinę najbardziej sformalizowaną: jej rozwój winien więc polegać na ciągłej komplikacji formy: „nie ma sztuki, która by tak szybko i tak wiele form zużywała, jak muzyka. Modulacje, kadencje, zwroty melodyjne i następstwa harmoniczne zużywają się [...] do tego stopnia, że kompozytor o wyższych aspiracjach nie może się już niemi posługiwać, co go też zmusza do wyszukiwania nowych (czysto muzycznych) szczegółów”<sup>35</sup>. Nowoczesna muzyka staje się produktem wstrząsającego pochodzenia formy — za cenę deformacji języka. Witold Gombrowicz, będący — zdaniem badaczy — pod wpływem pozycji Hanslicka, tak wypowiadał się na ten temat: „Po wysłuchaniu koncertu »nowoczesnego« [...] robi mi się słabo”<sup>36</sup>. Pozycja ta ukazała się w 1854 roku, do pierwszego polskiego wydania wznawiano ją dziewięć razy i stanowiła pewnego rodzaju kanoniczny podręcznik z zakresu estetyki muzycznej jeszcze na początku XX wieku

---

<sup>32</sup> E. Hanslick: *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*. Przekł. S. Niewiadomski. Warszawa 1903, s. 74.

<sup>33</sup> Por. *ibidem*, s. 10.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 93.

<sup>36</sup> W. Gombrowicz: *Dziennik 1957–1969*. Kraków 1997, s. 272.



i później<sup>37</sup>. Mógł pod jej wpływem pozostawać i Choromański, choć brakuje źródeł z tego zakresu.

Istotne dla lektury *Białych braci* jest kolejne wskazanie, dotyczące teoretycznych inspiracji na początku XX wieku w zakresie sztuki muzycznej. W ich ramach wysuwa się na pierwszy plan aspekt formalny dzieła, abstrahując od jego ładunku semantycznego oraz — zwłaszcza — istnienia w pewnej sytuacji komunikacyjnej. Dzieło muzyczne samo w sobie — podkreśla Hanslick — jest piękne, nie zaś obarczone ekspresją, emocjami czy ideami, pochodzącymi spoza niego. W refleksji tej brak jednak odniesienia do rytmu, zdefiniowanego jako „forma wprowadzona w ruch”.

### 3

Konieczne więc staje się etymologiczne dociekanie nad rytmem, które przedstawia Dziadek w sposób następujący: „pojęcie »rytm« trafiło do słownika Zachodu z greki za pośrednictwem łaciny. Greckie *rytmos* [ρυθμος] było jednym ze słów-kluczy jońskich filozofów przyrody. »Rytmos« — to rzeczownik utworzony od czasownika *rein* [ρειν] ‘płynąć’. Analiza etymologiczna dokonana przez Benveniste’a wykazuje, że *rytmos* od momentu pojawienia się aż do okresu attyckiego nigdy nie oznaczało »rytmu«, nie było też słowem określającym regularny ruch wód, oznaczało natomiast formę dysyntywną, figurę proporcjonalną, układ”<sup>38</sup>. A więc ρυθμος — zdaniem francuskiego językoznawcy — określa fenomen momentalnego, zdarzeniowego nadawania kształtu temu, co ruchome, płynne; jest to jednak forma modyfikowalna, plastyczna. Platon doprecyzował pojęcie, stosując *rytmos* w znaczeniu układu, proporcji i odnosząc je do formy ruchu, „którą ludzkie ciało dopełnia w tańcu, i do

<sup>37</sup> Por. P. Millati: *Gombrowicz wobec sztuki. Wybrane zagadnienia*. Gdańsk 2002, s. 111 i nast.

<sup>38</sup> A. Dziadek: *Rytm i podmiot...*, s. 26.

układu figur, przez które ruch ten się przekształca. Filozof powiązał *rytmos* z *metron* i podporządkował pojęcie pochodzącym z muzyki prawom liczb. Forma określona została przez miarę i sprowadzona do kolejności<sup>39</sup>. Fałszywa etymologia — powstała z mitu „rytmu” ujętego jako ruch wód morskich — spowodowała powszechne podkreślanie regularności i powtarzalności, jako wiodących cech omawianego zjawiska. Jego definiowanie dowodzi trudności w określeniu podstawowych cech rytmu. Dziadek podaje kilka przykładów ze współczesnych opracowań naukowych: „John Anthony Cuddon w swoim słowniku terminów literackich zaznacza, [...] że rytm w wierszu zależy od wzorca metrycznego i jest regularny, w prozie zaś może być regularny lub nieregularny”<sup>40</sup>. Nie jest jasne rozróżnienie pomiędzy regularnością a nieregularnością rytmu w prozie. Poza tym przywołany polski badacz zastanawia się, jak analizować pojęcie rytmu w przypadku wiersza bez wzorca metrycznego. Henri Morier wprowadza zaś ciekawe rozróżnienie: „w przeciwieństwie do metrum, rytm [...] zmierza do przełamania nawyku, wywołuje zaskoczenie przez przemieszczenie akcentu, połączenie akcentów lub oddzielenie frazy od metrum”<sup>41</sup>. Znamienne są te wskazania dotyczące ruchu wbrew przyzwyczajeniu; ciekawe jednak, czy Morier wskazywał na formalny (brzmieniowo-artykulacyjny) czy psychologiczno-somatyczny aspekt zjawiska.

Polscy badacze literatury standardowo opisują hasło *rytm*, określając go jako: „występująca w przebiegu tekstu uchwytne powtarzalność ekwiwalentnych pod względem budowy językowej, zwłaszcza prozodyjnej [...], segmentów mowy pełniących rolę rytmicznych jednostek [...]. Zjawisko rytmu występuje również poza sferą ukształtowań językowych we wszystkich przypadkach regularnej powtarzalności podobnych elementów”<sup>42</sup>. Oprócz więc Ingardenowskiej warstwy językowo-brzmieniowej dzieła wyróżnić można rytm „we wszystkich przypadkach” powtarzalności pew-

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>42</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, J. Sławiński, A. Okopień-Sławińska: *Słownik terminów literackich*. Warszawa 1998, s. 493.

nych zjawisk. Bardzo to globalne i generalizujące ujęcie, nie dostarcza jednak narzędzi analizy i opisu pozajęzykowych jednostek w tekście.

Jak podkreśla Dziadek, skupienie się na powtarzalności w definicjach rytmu prowadzi do błędnych wniosków dotyczących historycznej i antropologicznej specyfiki mowy: „w konsekwencji zaś do ustanowienia analogii między porządkiem kosmiczno-biologicznym i porządkiem historycznym, który jest porządkiem mowy”<sup>43</sup>. Badacz domaga się rozróżnienia analogicznego do ustanowionego przez Hanslicka, który — przypomnę — usilnie domagał się rozróżnienia pomiędzy sztuką a naturą w przypadku muzyki (ta dziedzina kultury bowiem miała być „nie z tego świata”). Sprzeczne z tak definiowanym rozróżnieniem są stanowiska Balbusa i Richarda, prowadzące do somatycznego (czy psychosomatycznego) ugruntowania rytmu. Bliska takiemu ujęciu jest koncepcja Franciszka Siedleckiego, według którego rytm polega „na ustabilizowaniu się w organizmie doznającego trwałego, schematycznego, lecz wyraźnie jednokształtnego psychofizjologicznego »obrazu« przepływającego strumienia bodźców”<sup>44</sup>. Współczesna teoria rytmu prowadzi jednak do odmiennych wniosków — przede wszystkim odrzuca utożsamienie rytmu z metrum, symetrią, regularnością. Wskazuje się tutaj, że stanowiska dotyczące omawianego zespołu zagadnień są zawsze zdeterminowane historycznie. Podobnie uwarunkowany jest rytm: może być metryczny lub niemetryczny, przypadkowo być podporządkowany regularności. Stanowi jednak „wewnętrzzną konieczność”: „rytm wykracza poza metrum, które daje się absolutnie przewidywać i spełnia nasze oczekiwania. Rytm odwrotnie — jest nieprzewidywalny. Metrum jest nieciągłe, policzalne, rytm zaś ciągły i policzalny. Jak mówi Meschonnic: »Jest on pewnym przechodzeniem, przechodzeniem podmiotu w mowę, przechodzeniem sensu — a raczej efektu znaczącego, tworzenia się sensu — w każdy element wypowiedzi, każdą spółgłoskę i samogłoskę. [...] Rytm, jak pożądanie, jest nieznany podmiotowi pisa-

<sup>43</sup> A. Dziadek: *Rytm i podmiot...*, s. 28.

<sup>44</sup> F. Siedlecki: *O rytmie i metrze*. W: Idem: *Pisma*. Warszawa 1989, s. 137.

nia. Ten podmiot nie panuje nad nim. Oto dlaczego rytm wykracza poza metrum<sup>45</sup>. Rytm wykracza bowiem poza świadomościowy aparat podmiotu czynności twórczych.

Konieczne jest w tym kontekście nieco szersze przywołanie koncepcji francuskiego badacza, ustanawiającego relację między pojęciami rytmu i dyskursu: „Definiuję rytm w mowie jako organizację cech, poprzez które *signifiants* językowe i pozajęzykowe (zwłaszcza w komunikacji oralnej) wytwarzają specyficzną, różną od sensu leksykalnego, semantykę (nazywam ją efektem znaczącym), czyli wartości właściwe jakiemuś dyskursowi i tylko jemu. Te cechy mogą być rozmieszczone na wszystkich »poziomach« mowy: akcentowych, prozodycznych, leksykalnych, semantycznych. Tworzą one razem paradygmatykę i syntagmatykę, które znoszą samo pojęcie poziomu. W przeciwieństwie do powszechnej redukcji »sensu« do leksyki, efekt znaczący pochodzi z całości dyskursu, zawarty jest w każdej spółgłosce, w każdej samogłosce, która na zasadzie paradygmatu i syntagmy tylko wyłania serie. W ten sposób *signifiants* są zarówno syntaktyczne, jak i prozodyczne. »Sens« nie jest już zawarty leksykalnie w słowach. W wąskim ujęciu rytm jest akcentowy, w odróżnieniu od prozodii — organizacji samogłoskowej, spółgłoskowej. W szerokim ujęciu, jakiego używam tu najczęściej, rytm obejmuje prozodię. A w mowie — także intonację. Organizując w jedną całość efekt znaczący i znaczenie dyskursu, rytm ten jest samą organizacją sensu w dyskursie. A skoro sens jest działaniem podmiotu wypowiadającego, to rytm jest organizacją podmiotu jako dyskursu w i poprzez jego dyskurs<sup>46</sup>. Sens — definiowany przez Meschonnic — oddala się w tym ujęciu od struktury oraz znaczenia (terminów centralnych myśli Ferdynanda de Saussure’a). „Przekształcenia ruchu dzieła” polegają na dynamice różnej od ściśle skodyfikowanych znaczeń leksykalnych — to podmiot każdorazowo kształtuje dyskurs, nadając mu dodatkowe sensy na wszystkich możliwych polach. Odstępuje się tutaj od formalnego opisanie rytmu na rzecz dialek-

<sup>45</sup> A. Dziadek: *Rytm i podmiot...*, s. 30–31.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 32.

tyki tego samego i innego, modelu ruchu organizującego lekturę: „sam proces [...] jest trawersalny, translinearny i nie odbywa się w porządku następstwa (projekt lektury anagramatycznej tekstów postulowany przez de Saussure’a)”<sup>47</sup>. Szczególną wagę przypisuje się w tak nakreślonej lekturze sferze fonematycznej dzieła — stającej się niezmiernie istotną przestrzenią rytmicznej i znaczeniowej dynamiki. Serie powtarzających się głosek, pozycje fonemów mają tutaj kluczowe znaczenie dla rozpoznania „procesu asocjacyjnego”.

Ściśle powiązany z rytmem jest podmiot wypowiedzi, który „rozwija się w dyskursie na podstawie całej serii cech formalnych, »dopełnianych« przez lokutora, a także sytuacji wypowiedzania. Podmiot wypowiedzi jest więc relacją, a ściślej mówiąc, występuje tylko w relacjach z lokutorem, z sytuacją. Podmiot »urzeczywistnia się« w mowie i poprzez mowę”<sup>48</sup>. Francuski myśliciel stara się doprecyzować tę koncepcję, wskazawszy, że podmiot, pojmowany jako relacja, jest usytuowany w napięciu pomiędzy tym, co jedyne (niepowtarzalne), a tym, co społeczne. Podsumowuje dociekanie dotyczące konfiguracji rytmu i podmiotu w następujący sposób: rytm to organizacja podmiotu w wypowiedzi. Rozumie przez to, że podmiot określa swój język poprzez rytm; ustanawia „transsubiektywność”, dzięki której możliwe jest przejście od „ja” do innego „ja”. Dlatego też rytm „sprawia, że część recepcji jest wpisana w inicjalną organizację dyskursu”<sup>49</sup>. Jako że podmioty pisania i czytania mają różną historię, relacja między nimi ustanawiana jest przez rytm, który dotyka wszak nie tylko tego, co indywidualne (subiektywne), ale bazuje na tym, co może istnieć dla wszystkich (na tym, zdaniem Meschonnicca, polega paradoks literatury). Akt lektury jest każdorazowo nowym, odkrywczym spotkaniem podmiotów zaangażowanych w akt mowy. Rytm powoduje, że jest to sytuacja pojedyncza, unikalna.

---

<sup>47</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 39.

Warto zauważyć, iż przedstawiona najszerzej koncepcja rytmu i podmiotu dotyka głównie jakości charakterystycznych dla twórczości poetyckiej. Metrum, zestroje akcentowe, prozodia — to fenomeny właściwe temu właśnie rodzajowi literackiemu. Zdecydowanie jednak najwięcej metodologicznych (właściwiej: teoretycznych) wskazówek dostarcza kategoria podmiotu wprowadzona przez francuskiego literaturoznawcę. Jak do niej odnoszą się poprzednie ustalenia, zaproponowane w trakcie analizy początkowych ustępów powieści? W jej toku wyodrębniłem następujące problemy:

- rytm wydarzeń,
- rytm interakcji,
- rytm obserwacji,
- idiolekt pisarza,
- dźwiękowy (oralny) aspekt istnienia prozy,
- powtórzenie w narracji.

Dotyczą one w znacznej mierze treściowej (znaczeniowej) funkcji tekstu. Zarówno trzy pierwsze, jak i ostatnia z wypisanych kwestii dotyczą głównie fabuły oraz struktury narracji (konfiguracji narratora wobec świata przedstawionego). Jedynie kwestia idiolektu pisarza oraz dźwiękowy aspekt istnienia prozy zbliżają do tez postawionych w teoretycznych rozważaniach o rytmie. Trudność w zastosowaniu przedstawionej perspektywy polega przede wszystkim na tym, iż „w przeciwieństwie do wypowiedzi poetyckiej, w której porcje znaczeniowe współtworzące złożone zespoły są odróżnialne, na wszelkich właściwie poziomach jednostek lingwistycznych, w wypowiedzi narracyjnej są one odróżnialne, zasadniczo poczynawszy od poziomu zdania. [...] Znaczenie fonemu polega na jego roli w budowie morfemu, znaczenie cząstki słowotwórczej zostaje określone przez strukturę wyrazu, ten zaś z kolei znaczy w takim stopniu, w jakim dopasowuje się do swojego miejsca w porządku syntaktycznym zdania. W tekście poetyckim natomiast jednostki lingwistyczne pracują nie tylko na rzecz jednostek wyższego rzędu, ale też na rachunek swojego własnego poziomu. Fonelem znaczy nie tylko jako element całości wyrazowej, ale także jako uczestnik siatki współbrzmień (»instrumentacji zgłoskowej«) oplatającej wypowiedź. Sylaba współtworzy słowo, ale zarazem

liczy się (pozytywnie lub negatywnie) w samodzielnym »rachunku« zgłoskowym będącym wyznacznikiem porządku wersowego. Wyrazy nie tylko są elementami całości zdaniowych i dodatkowo: wierszowych, ale również pozostają między sobą w stosunkach właściwych strukturze słownika, a więc w stosunkach niesekwencyjnych<sup>50</sup>. Tak przynajmniej uważa się na gruncie poetyki strukturalistycznej.

Jeżeli przyjąć za podstawowe metodologiczne wskazanie w zakresie rytmu rozwiązania proponowane przez Meschonnicę, uznać trzeba, że jego badanie będzie możliwe w dwójnasób. Bądź na analizie fragmentów powieści wyraźnie ciężących ku poetyckiemu modelowi prozy (lub ku liryzmowi w ogóle), bądź na wyzyskaniu językowo-brzmieniowej warstwy wypowiedzi. Wydaje się, że ciekawsza poznawczo będzie ta pierwsza perspektywa, bo kierująca ku zagadnieniom przenikania się wzorców rodzajowych i gatunkowych w omawianym tekście. Dodatkowym, lecz wiążącym się z przedstawioną perspektywą, jest kilkakrotne użycie przez autora motywu muzycznego — bądź to w postaci zapisu nutowego (podanego w przypisie), bądź opisu wykonywania pewnej „wschodniej melodii”, bądź w przywołaniu pieśni, śpiewanych przez wybranych bohaterów powieści. Bardzo istotne będą również dla mnie wskazania odautorskie, zawarte w *Białych braciach*, jak i w innych powieściach, dotyczące rytmu właśnie. Takie powiązanie tematyczne przejawów muzyki w tekście, wraz ze zwróceniem uwagi na możliwe „wykraczanie rytmu poza metrum” w lirycznie nacechowanych fragmentach tekstu oraz funkcjonowaniem specyficznego „rytmu interakcji” i spajających fabułę wydarzeń wydaje się możliwie najpełniejszym sposobem realizowania metodologicznych wskazań nie tylko Meschonnicę, ale i polskich strukturalistów. Syntetyzujące podejście w budowaniu narzędzi badawczych jest częste w dzisiejszej humanistyce i — o czym świadczą liczne przykłady — daje często ciekawe rezultaty, odsłaniające niezbadane dotąd aspekty tekstów.

---

<sup>50</sup> J. Sławiński: *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. W: Idem: *Dzieło — język — tradycja*. Kraków 1998, s. 98, 113.



## 4

*Białych braci* podzielić można na dwie części: pierwszą określić można jako zawiązanie akcji z retrospekcją dającą czytelnikowi wgląd w kontekst spotkania Brajtisa z kupcem. Druga natomiast, poczynawszy od piątego ustępu, obrazuje podróż przez zaśnieżone połacie kraju — jedyną możliwość dla spóźnionego głównego bohatera, by być na oznaczony czas w Charkowie. Ta druga zdecydowanie różni się od wstępnej, wyraźniej zmierza ku poetyckiemu obrazowaniu, naddatkowi słownemu. Tak Julian Tuwim wypowiadał się na temat rzeczonego tekstu: „Przeczytałem tę trwożną, niepokojącą opowieść »b3acoc«; co w niej najpiękniejsze, to właśnie atmosfera; sprawą twego dużego talentu było, że utrzymałeś poetycki klimat, którym się tam ze zdumieniem oddycha. Bardzo ciekawe”<sup>51</sup>. Na czym ów „klimat” polega? Na pewno na operowaniu warstwą językowo-brzmieniową tekstu, które omówię na trzech wybranych przykładach:

- (1) Samotny ślad czyichś płóz wił się przed nimi dwiema błękitnymi wstęgami.  
Bb, s. 39
- (2) Spieszył do nich jakiś niski jegomość w palcie, którego poły łopotały niby żałobny żagiel. Śnieżki wielkości pięści biły go po plecach.  
Bb, s. 47
- (3) Śnieżne bałwany z łomotem i grzmotem sunęły obok, zostawiając w powietrzu potargane płachty zlodowaciałej piany.  
Bb, s. 63

Zauważyć można w przedstawionych przykładach nadmiar organizacji językowej w warstwie brzmieniowej. W pierwszym przypadku polega on na znacznym zagęszczeniu wypowiedzi głoskami „s” i „ś”; dodatkowo wzmocnionym wystąpieniem gło-

<sup>51</sup> Cyt. za: M. Sołtysik: *Świadomość to kamień. Kartki z życia Michała Chorońskiego*. Poznań 1989, s. 37.

ski „z” w wygłosie, co powoduje realizację bezdźwięczną (jako „s”):

Samotny ślad  
czyichś płóz  
wił się [...] wstęgami

Występuje tutaj dodatkowe wzmocnienie akcentem w przypadku bezdźwięcznej realizacji głoski „z” oraz silne zrytmizowanie, wprowadzające — niejako w sposób naturalny — podział na krótkie (trzy-, czterosylabowe) wersy. Podział taki dodatkowo eksponuje omawiane głoski, umieszczone w pierwszym wersie w nagłosie (dodatkowo na pierwszej pozycji w wyrazach); w drugim — w wygłosie, na końcu wyrazu. Czasownik *wił* niejako rozrywa linearność zdania, wprowadza dystynkcję pomiędzy poetyckim nadorganizowaniem jego pierwszej części a bardziej opisowym zakończeniem. Stanowi jednakże rodzaj klamry zamykającej serię trzech wersów, z regularnie zmniejszającą się liczbą zgłosek. Nieprzypadkowo jednak — jak sądzę — narrator umieszcza na końcu wypowiedzi porównanie do *wstęg*, które wszak czytelnikowi kojarzą się z kształtem litery *s*, co dodatkowo wzmocnione jest występowaniem wymienionej głoski w tym wyrazie. Operowanie na opozycji twardości i miękkości (wyraźnie też ustrukturuwane: dwa pierwsze wersy budowane są na zasadzie lustrzanego odbicia „s” // „ś”, „ś” // „s”) również prowadzi do wrażenia słuchania tekstu nadorganizowanego w warstwie brzmieniowej. Wszak głoski te nie bez przyczyny nazywane są szczelinowymi, trącymi — mają więc własności dźwiękonaśladowcze, zbliżone do opisywanego fenomenu: ślad płóz powstał wskutek sunięcia sań po miękkim podłożu. Dodatkowa właściwość polega na tym, że „głoski szczelinowe można w mowie swobodnie przedłużać”<sup>52</sup>.

Podobny proces stopniowego zmniejszania spektrum elementów można obserwować w przypadku samogłosek zastosowanych

<sup>52</sup> D. Ostaszewska, J. Tambor: *Podstawowe wiadomości z fonetyki i fonologii współczesnego języka polskiego*. Katowice 1997, s. 29.

w analizowanym fragmencie. W pierwszym wersie jest to układ: a — o — y — a, w drugim: i — y — u, w trzecim: i — ę. Można więc wskazać — pominąwszy skrajne samogłoski — kształtowanie się opozycji pomiędzy samogłoskami wysokimi przednimi: y — i. Punktem węzłowym będzie wyraz *czyichś*, w którym następuje rzadkie w języku polskim zestawienie dwóch samogłosek w sąsiedztwie. Jest ta zaproponowana przez autora struktura bardzo symetryczna i uporządkowana pod względem fonetycznym. Jak wskazuje Janusz Sławiński, „przekaz językowy przeciwstawia się swoim pozajęzykowym motywacjom. Ich naturalnemu bezładowi przeciwstawia własną koherencję, brakowi relacji — wyrazistość stosunków międzysłownych, nieuporządkowaniu — porządek, swobodzie — przymus. Odznacza się pewnym nadmiarem organizacji w stosunku do swych zewnętrznych uwarunkowań i zobowiązań”<sup>53</sup>. W opisywanym przykładzie bardzo wyraźna jest koherencja analizowanego fragmentu zdania, wytrącająca czytelnika z biegu narracji — kierująca ku samemu komunikatowi. Interpretuję przedstawioną część zdania jako wyraz słabnięcia głosu podmiotu mówiącego w utworze — stopniowa, systematyczna redukcja zgłosek, redukcja samogłosek i ich coraz wyraźniejsza indyferentność pozwalają sądzić, że potok mowy staje się coraz bardziej wąty — aż do całkowitego, acz chwilowego, zamilknięcia (czy też zaniknięcia głosu, a więc muzycznej pauzy).

Wniosek ten wypływa z ujęcia tekstu literackiego jako fenomenu występującego w przestrzeni słuchania. Roland Barthes przywołuje taki właśnie typ aktu psychologicznego, wskazując, iż polega na słuchaniu, nastawionym nie na znaki, ale przede wszystkim na tego, kto mówi. Rozwija się więc w przestrzeni intersubiektywnej i przesunięty jest w sferę nieświadomości<sup>54</sup>. Narracyjna pauza, uwydatniona przez mechanizm poetyckiego zwrotu ku samemu komunikatowi, jest więc jednym z węzłowych momentów dla rytmicznego ustrukturuowania wypowiedzi. Wszak sam już akt

<sup>53</sup> J. Sławiński: *Wokół teorii języka poetyckiego*. W: Idem: *Dzieło — język — tradycja...*, s. 79.

<sup>54</sup> Por. A. Dziadek: *Rytm i podmiot...*, s. 49.

słuchania wiąże się ściśle z rytmem i pozwala na reprodukowanie rytmu, właściwe tylko dla człowieka: „Źródła czynności rytmicznych, wszelkiego poczucia rytmu, przyjemności, której dostarcza ludziom rytm, założone są głęboko w całej psychofizycznej organizacji”<sup>55</sup>. Dlatego też tekst staje się impulsem przyjemnościowym, przedmiotem — źródłem czerpania satysfakcji. Radość tekstu — jak zauważa Barthes — „jest często wyłącznie stylistyczna. [...] Jednak czasem przyjemność Tekstu spełnia się w sposób znacznie głębszy: kiedy tekst »literacki« (Księga) przenika do naszego życia, kiedy inne pisanie (pisanie Innego) zapisuje fragmenty naszej własnej codzienności, krótko mówiąc, kiedy dochodzi do koegzystencji”<sup>56</sup>. Zjawisko to jest możliwe dzięki rytmowi tekstu literackiego, przewidującemu jednak i momenty zawahania się podmiotu mówiącego; lirycznej ciszy czy muzycznego milczenia. Węzłowy moment zbliża czytelnika, poddającego się w trakcie lektury rytmowi, do piszącego. Muzyczna pustka pozwala jeszcze pełniej oddać się przyjemności następującego znowuż aktu słuchania. Zbliża szczególnie dzięki zastosowaniu owego przerywnika, obecnego wszak w naszym życiu codziennym. Jest to więc — dodatkowo — bardzo istotny moment zwrotu metatekstowego.

Posługując się przedstawionym przez Dziadka mechanizmem anagramów, znajduję dodatkowy argument na rzecz postawionej tezy:

SamOTNy ślad  
CzyICHś płóz

Te dwa anagramatyczne wersy zawierają w sobie kombinację słów **TON** — **CICHY/CICHE**<sup>57</sup>. Można by — w bardziej brawu-

<sup>55</sup> K. Wóycicki: *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa 1960, s. 70.

<sup>56</sup> R. Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Paris 1971, s. 12. Cytuję tłumaczenie A. Dziadka. Zob. A. Dziadek: *Rytm i podmiot...*, s. 55.

<sup>57</sup> „De Saussure mówił w swych notatkach o »parafrazie fonicznej jednego słowa lub jakiegoś imienia«. Badacz kładł więc nacisk wyłącznie na fonemy, a nie litery. Mamy tu zatem do czynienia z anagramem fonetycznym, a nie z tradycyj-

rowej interpretacji — doszukać się podskórnego zapisu (podaję go w zapisie fonetycznym, tak jak słyszy go czytelnik): **TON** — [ućixũ] (ucichł). Oczywiście zdaję sobie sprawę z arbitralności wyżej dokonanych wyborów, jest jednak wynik tegoż poświadczeniem wniosków wyprowadzonych na podstawie innych własności omawianego tekstu. To wpisanie pod powierzchnię tekstu bądź to uwagi metatekstowej dotyczącej sposobu artykulacji przez podmiot mówiący, bądź to wskazówki „recytatorskiej” (dotyczącej zalecenia dźwiękowej realizacji rzeczoności fragmentu) stanowi odmienny pokład znaczeniowy od reprezentowanego przez leksem i „powierzchniowy” porządek słów. Tak budowana jest w tekście praca efektu znaczącego, ściśle powiązane z podmiotem: „według [...] asocjacyjnej koncepcji lektury nie można przypisywać wartości jedynie samemu sensowi, ponieważ wartość wiąże się z funkcjonowaniem dyskursu w całości jego zbioru”<sup>58</sup>. Tak ująć można opisaną wcześniej „szczególną konfigurację ruchomego” czy „charakterystyczny układ części w całości”, bowiem „wartość nadaje całemu dyskursowi semantykę odmienną od sensu leksykalnego”<sup>59</sup>. W ujęciu Meschonnic, *signifiant* definiowane jest bowiem jako „lingwistyczna i translingwistyczna (tzn. wykraczająca poza lingwistykę zdania i wypowiedzi) organizacja podmiotu w języku i poprzez język, charakteryzująca się nierozłącznością komunikatu i jego struktury, wartości i znaczenia”<sup>60</sup>. Oznajmienie „**ton (u)cichł**” nie jest bowiem związane z żadnym leksemem występującym w opisanym fragmencie, nie wynika ze struktury syntaktycznej. Pracuje w translingwistycznej przestrzeni anagramu.

---

nym graficznym anagramem literowym. [...] De Saussure ani nie podjął w ogóle kwestii nieświadomości, ani też nie pomyślał o nieświadomej pracy paragramatycznej. Był raczej przekonany o intencjonalności anagramów. Metoda pisania tekstów w taki właśnie sposób polegała na dekomponowaniu przez poetę słowa-tematu. Paragramatyczna koncepcja lektury tekstów literackich powiązana z nieświadomością została rozwinięta dopiero w latach sześćdziesiątych”. A. Działek: *Rytm i podmiot...*, s. 35.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 32.

Poprzez analizowany wcześniej nadmiar organizacji tekstu realizowana jest jedna z zasadniczych cech przekazu poetyckiego, czyli skierowanie do wewnątrz komunikatu. Pomija się w tym momencie inne funkcje wypowiedzi (poznawcze, ekspresywne, dydaktyczne), by — poprzez „wyrazistość stosunków międzysłownych” — wprowadzić informację poetycką<sup>61</sup>. Jest ona budowana na zasadzie napięcia pomiędzy elementem poetyckim a niepoetyckim. Narrator zdaje się świadomy tego napięcia, rozładowuje je bowiem ostatecznie, kończąc ów specyficzny ciąg wyrazowy czasownikiem, wracając do opisu przebiegu zdarzeń. Używając terminologii muzycznej, podmiot wypowiedzi świadomie stosuje narracyjną pauzę, aby wprowadzić przywołany przez Tuwima „klimat poetycki”. W ciekawy sposób podsumowuje rozróżnienie pomiędzy prozą i poezją Sławiński: to właśnie „miał na myśli Paul Valéry, gdy — idąc zresztą za Malherbe’em — porównywał prozę do marszu, poezję zaś do tańca. Marsz zmierza do określonego celu, który użycza mu sensu, taniec natomiast stanowi system działań, które nie mają innego znaczenia nad to, że demonstrują same siebie (oczywiście pominąć tu należy np. taką możliwość jak taniec rytualny)”<sup>62</sup>. Myśl ta odnosi się zresztą do głównego problemu niniejszej części pracy — w momentach poetyckiego nakierowania na sam komunikat i jego tworzywo językowe zawieszony zostaje rozwój fabuły. „W przekazie epickim ciąg narracyjny układa się równolegle do biegu fabuły. Główną motywację dla słowa opowiadacza stwarza zdarzenie”<sup>63</sup>. W omówionym wyżej wyimku z *Białych braci* koncentracja podmiotu mówiącego, a co za tym idzie: i czytelnika, skierowana jest ku warstwie brzmieniowej — dynamice ukształtowania fonetycznego tekstu, powziętym pomysłem brzmieniowym; chwilo-wo bowiem nie dotyka kwestii dalszych losów bohaterów czy interakcji.

---

<sup>61</sup> Por. Sławiński: *Wokół teorii języka poetyckiego...*, s. 84.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 82.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 83.

## 5

Zgodziłby się z takim wnioskowaniem Karol Szymanowski, bliiski Choromańskiemu — zarówno w zakresie przeżyć i doświadczeń wieku młodzieńczego (wychowali się w tej samej okolicy Elizawetgradu wespół z Jarosławem Iwaszkiewiczem), jak i koncepcji nowoczesnej sztuki, piszący do autora 10 czerwca 1931 roku z Paryża te słowa:

Książkę Twoją otrzymałem w momencie golenia się. — Dokończyłem zaś mej toalety po przeczytaniu książki. To już samo mówi za siebie, przynajmniej jeśli chodzi o napięcie, które od pierwszej linii ani na chwilę nie słabnie.

A otworzyłem ją nie, aby czytać, lecz aby „spojrzeć”, odkładając lekturę do stosowniejszej pory. Przyznam się nawet, że otworzyłem z pewnym niepokojem wywołanym głównie okładką, poza tym obawiając się rusycyzmów, które ci się w potocznym użyciu do dziś zdarzają.

Tymczasem...

Jeśli nie będę używał superlatywów, to tylko aby Ci dać odczuć całą powagę tego, co piszę.

Książka ta nie tylko mnie zachwyciła, ale mną wstrząsnęła.

I to — bez zastrzeżeń. A jestem dość szczery w tych sprawach, aby wyjechać z pretensjami, jeśli mi się coś nie podobało.

O Twoim talencie i walorach duchowych wiedziałem, choć przyznam się, że nie podejrzewałem Cię o tak pogodną miłość do ludzkości i wszechświata. (Wydawało mi się mianowicie, że jesteś bardzo zgorzkniały i starszy, nie jako mądrość, ale jako przeciwstawienie do wybuchowej, jasnej i idealistycznej młodości ducha). Tymczasem (co najzabawniejsze) reflexion faite to ja się sobie wydaję starszym (w pow.[yższym] ujemnym znaczeniu) i książkę Twoją przyjąłem z pokorą i radością jako nader ważny zastrzyk witamin.

Ale skąd Ty, u licha, wzięłeś ten styl? (Chodzi mi o wycucie ducha języka.)



Na każdym kroku jedno słowo — a trafione w samo sedno! Cała książka taka, z wyjątkiem może zamieci, gdzie to wrażenie, siłą rzeczy, słabnie nieco, ponieważ nie podobna prawie na przestrzeni kilkunastu stron utrzymać tak piekielnego fortissimo. Kombinacja z nutami — świetna [podkr. — M.Ch.].

Radziłbym Ci dołożyć wszelkich starań, aby książkę przełożyć na niemiecki i puścić na tamtejszy rynek. To w tej chwili najlepszy zbyte dla niej.

Ściskam Cię serdecznie i z całego serca życzę dalszej wytrwałej pracy, która powinna Cię w niedalekiej przyszłości postawić nie tylko na czele polskich, ale i w pierwszym rzędzie światowych pisarzy<sup>64</sup>.

Powieść trzyma Szymanowskiego „w napięciu od pierwszej linii”, „wstrząsa” nim — świadectwo to lektury zaangażowanej, emocjonalnego odbioru dzieła. Warto przywołać słowa Sławińskiego, który podkreśla, iż „utwór literacki jako zjawisko semantyczne zawdzięcza swe istnienie aktywności odbiorczej; to ona czyni z dzieła całość, rozstrzygając o jego »strukturze semantycznej«”<sup>65</sup>.

Zarysowuje się jednak i drugi aspekt, znaczący element w żywiołowej reakcji kompozytora na tekst. Pisze Szymanowski o słabnięciu impresywnej siły powieści w ustępach mówiących o zamieci: „niepodobna prawie na przestrzeni kilkunastu stron utrzymać tak piekielnego fortissimo”. Przytaczałem wcześniej analizy przyczyn uznania XX wieku „epoką kłęski agogiki” autorstwa Przybylskiego; Głowiński w pracach dotyczących wzajemnego przenikania się muzyki i literatury wskazuje na „załamanie klasycznego repertuaru form”<sup>66</sup> w muzyce; Szymanowski w cytowanym liście zaznacza jednak moment pozytywny — i to w dodatku opisując dzieło literackie. Owo *fortissimo* — pojęcie z zakresu dynamiki muzycznej — służy mu do wyrażenia opinii na temat kon-

<sup>64</sup> Cyt. za: M. Sołtysik: *Świadomość to kamień...*, s. 36–37.

<sup>65</sup> J. Sławiński: [głos w dyskusji nad] *„Filozofią przypadku” Lema*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 359.

<sup>66</sup> Por. M. Głowiński: *Gatunki literackie w muzyce*. W: Idem: *Narracje literackie...*, s. 188.

strukcji *Białych braci*. Dynamika muzyczna pozostała więc — nawet w kryzysowym wieku XX — efektywnym mechanizmem wzmacniania przekazu. Podobnie dzieje się w późnej powieści *Kotły Beethovenowskie* (łączącej już sam tytuł z problematyką muzyczną): wskazówki muzyczne są sygnałem zmiany emocjonalnego napięcia bohatera:

Przez moment tak się tym przejąłem, że zdało mi się, iż wszystko wokoło zacichło. Orkiestra, doszedłszy do finałowego *ff* z rozszalałymi kotłami i talerzami, urwała się. Nie sposób ciągle być windowanym, wytrzymałość nerwów ma swój kres — ma swoje kanony kompozycji — i oto dookoła mnie było teraz *piano*, prawie *pianissimo*. *Allegro furioso* skończyło się [...] <sup>67</sup>.

Co jednak oznacza owo pojęcie w przypadku omawianej powieści? Łączyłbym *fortissimo* z wypowiedzią Szymanowskiego na temat języka utworu: podziwia bowiem wycucie „ducha języka” Choromańskiego (doceniwszy je zwłaszcza w kontekście rusycyzmów — częstych w mowie potocznej autora) i wskazuje na rolę słowa. „Na każdym kroku jedno słowo — a trafione w samo sedno”, konstatuje kompozytor. W pierwszej części utworu, na co już wcześniej wskazywałem, narracja prowadzona jest w sposób oszczędny. To znaczy: narrator unika dłuższych opisów, konstruuje krótkie, głównie pojedyncze zdania, zwraca uwagę czytelnika serią filmowych cięć perspektywy obserwacyjnej. Jest to ów rytm narracji, sprzężony ze zmianą stanowisk oglądu sytuacji. Wycucie „ducha języka” polegało w tym przypadku na odpowiednim doborze leksemów, użyciu odpowiedniego (okrojonego) repertuaru przydawek, dopełnień. Odbiór przedstawiony przez Szymanowskiego jest więc w pełni uzasadniony — gdyby porównać taką oszczędność środków wyrazu do operowania wysoką dynamiką dźwięku. Struktura semantyczna tak ujętego tekstu jest więc niezwykle zagęszczona, nie pozwala czytelnikowi na rozpoznanie wielu odcieni, niuansów, dostrzeżenie *punc-*

---

<sup>67</sup> M. Choromański: *Kotły Beethovenowskie*. Poznań 1988, s. 283. Dalej, przywołując to wydanie, lokalizuję cytowany fragment przez podanie skrótu KB i numeru strony.

tum (by odwołać się do terminologii plastycznej i pojęcia wprowadzonego przez Rolanda Barthes'a). Można się zastanowić, czy taki model prozy jest artystycznie dojrzały — i czy jest to w ogóle kwestia wyboru autora. Gdyby odwołać się do teorii Meschonnic'a, powtórzyć by trzeba, że podmiot nie jest odpowiedzialny za rytm. Rytm (podobnie jak pożądanie) pozostaje poza świadomym podmiotem. Owocne poznawczo wydaje się połączenie opinii Szymanowskiego o „piekielnym fortissimo” z perspektywą pracy „znaczącości”<sup>68</sup>.

Odejście od „piekielnego fortissimo” wiąże się z analizowanym już wcześniej rozedrganiem rodzajowym utworu (wyczuwalnym „poetyckim klimatem”). Zagęszczenie semantyczne musi ustąpić miejsca innej technice pisarskiej — wykorzystującej już nie „trafianie słowem w sedno”, a zwróconej ku samemu komunikatowi, wraz z jego brzmieniową warstwą. Szymanowski zwraca uwagę również na korelację treściową — *fortissimo* nie będzie aktualnym modelem „wykonawstwa” czy konstrukcji utworu również ze względu na zmianę tematyczną. Towarzyszy jej również odmienny styl odbioru — ustępy traktujące o zamieci są przecież bardziej nacechowane refleksją o żywiole i człowieku, nie mogą więc „trzymać w napięciu” tak jak do tej pory. Co więcej, Szymanowski potwierdza wysuniętą tezę o słabnięciu (cichnięciu) głosu podmiotu mówiącego w utworze. Zmiana dynamiki jest więc rezultatem zmiany strategii opowiadania, co dotyka znowuż interesującej kwestii oralnego aspektu istnienia (realizacji) tekstu narracyjnego. Zbliżone są więc te poetyckie fragmenty *Białych braci* do sytuacji (intymnego) prezentowania poezji; subiektywnej, osobistej twórczości. I w tym dostrzegałbym również owoc realizacji nowatorskiego, oryginalnego pomysłu na utwór powieściowy. Z pewnością nie pozostaje bez wpływu na poetykę dzieła wczesna twórczość przekładowa i poetycka Choromańskiego.

Drugi z zacytowanych fragmentów (przywołajmy go raz jeszcze) również odwołuje się do poetyckiej wizji, ale i — tak jak poprzedni — realizowany jest poprzez budowanie efektu w warstwie brzmieniowej utworu:

<sup>68</sup> Por. K. Kłosiński: *Significance*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.

- (2) Spieszył do nich jakiś niski jegomość w palcie, którego poły łopotały niby żałobny żagiel. Śnieżki wielkości pięści biły go po plecach.

Bb, s. 47

Podobnie jak we wcześniejszym przypadku, autor operuje opozycjami twardości i miękkości, wybrałszy nadreprezentację głoski „s” oraz „c” w pierwszej części zdania:

Spieszył do nich jakiś niski jegomość w palcie  
[s] // [ś] // [s] // [ś] // [ć] // [c]

Ciekawie układa się również rozkład akcentu w zdaniu:

—`— — / —`— — / —`— — / —`— — / — — —`—  
— / —`— —

Sprzyja on pewnego rodzaju monotonii wypowiedzi, której potok przerwany zostaje dopiero przedostatnim, trzysylabowym wyrazem. Silne zrytmizowanie wypowiedzi poprzez podział omawianego fragmentu na krótkie, równe elementy sprzyja porównaniu do metrycznego tekstu poetyckiego. W wybranym fragmencie (zdanie dwukrotnie złożone oraz pojedyncze) dają się wyodrębnić trzy elementy:

Spieszył do nich jakiś niski jegomość w palcie, (13 sylab)  
którego poły łopotały niby żałobny żagiel. (16 sylab)  
Śnieżki wielkości pięści biły go po plecach. (13 sylab)

Podział ten podkreśla klamrowość (13 + 16 + 13 zgłosek) wypowiedzi oraz jej (niedoskonałą) regularność w aspekcie metrycznym. Środkowy wers wyzbyty jest w ogóle głosek „s” oraz „c” (w wariantach twardym oraz miękkim), nadreprezentowanych w wersach okalających. Zastosowany jest jednak dźwiękonaśladowczy efekt, wyzyskujący własności brzmieniowe głosek zwartych „p”, „t” (zwarto-wybuchowych, zwarto-eksplozywnych): „pełne zwanie w jamie ustnej (szczyt głoski) kończy się krótkim

wybuchem — eksplozją (zestęp)”<sup>69</sup>. Korespondencja pomiędzy cechami głoski a opisywanym procesem (łopotania palta) jest bardzo wyraźna. Własności artykulacyjne tych elementów prowadzą do uwydatnienia dynamiki obrazu. Dodatkowe wyeksponowanie efektu brzmieniowego jest możliwe dzięki zastosowaniu bardzo ograniczonego zestawu głosek:

poły łopotały

Oprócz głosek zwartych „p”, „t”, regularnie przedzielonych samogłoskami („o” — 3 razy, „y” — 2 razy, „a” — 1 raz) występuje bowiem w tej mikrocząstce utworu jeszcze tylko półsamogłoskowe „ǫ”. Szczególna konfiguracja zgłosek uwydatniona została przez zawarcie sylab „po” — „ły” w drugim wyrazie, poprzedzonych i rozdzielonych jednak przez — odpowiednio — zgłoski „ło” oraz „ta”. Przypomina zestawienie tych dwóch wyrazów — oddzielonych wyraźnie od okalających je członów wypowiedzi zupełnie odmiennym instrumentarium głoskowym (rytmicznym) — rodzaj gry czy zabawy tworzywem językowym. Jest to ślad szerszego zjawiska, określonego przez Szymanowskiego: „wycucie ducha języka”. Samo jednak określenie prowadzi nie do racjonalnej, myślowej konceptualizacji, a odsłania raczej nieintencjonalny charakter wyborów podmiotu czynności twórczych, poddanie się żywiołowemu rytmowi języka. Adam Dziadek wskazuje na cielesny aspekt tego procesu: ciało poddaje się rytmowi, ten — nadaje „ziarnistość” tekstowi. I tak tłumaczy słowa Barthes’a dotykające archaiczności, prymitywności rytmu przemierzającego ciało: „przyjemność tekstu to moment, w którym moje ciało podąża zgodnie z jego własnymi ideami, ponieważ moje ciało nie ma tych samych idei, co ja”<sup>70</sup>. Momentalna koegzystencja ciała i podmiotu prowadzi do poetyckiego *fortissimo* w omawianym fragmencie: rozpad trzech wersów dokonuje się wyłącznie za pomocą wyeksponowania brzmienio-

<sup>69</sup> D. Ostaszewska, J. Tambor: *Podstawowe wiadomości...*, s. 29.

<sup>70</sup> R. Barthes: *Le Plaisir du Texte*. Paris 1973, s. 80. Cytuję tłumaczenie A. Dziadka. Zob. A. Dziadek: *Rytm i podmiot...*, s. 64.

wej odmienności raptem sześciu zgłosek. Odchodzi więc narrator od fabuły, będącej „przecież aktem wiary w konkretność, w obiektywną prawdziwość zewnętrznych zjawisk”<sup>71</sup> na rzecz przekazu, w którym naczelną „motywacją położenia znaku jest inny znak, motywem znaczenia — inne znaczenie, nie zaś sytuacja przedmiotowa”<sup>72</sup>. W ten właśnie sposób odnosi się do wybranego ustępu porównanie:

niby żałobny żagiel,

stojące wszak w opozycji (brzmieniowej i semantycznej) do przedmiotu określanego. „Łopoczące paltro” nie koresponduje bowiem z „żałobnym żaglem” — jest to więc paradoksalne porównanie. To pierwsze nasuwa bowiem zupełnie inne skojarzenia (w zakresie barw, nastroju) czytelnikowi — warstwa brzmieniowa sankcjonuje pozytywny, dynamiczny obraz łopoczącego na wietrze paltła oraz jego wyrazistość, konkretność. Natomiast drugi określający element wprowadza statyczny obraz czarnego, mrocznego przedmiotu sygnalizującego żałobę (a więc koniec życia, ruchu, zmiany), zacieśnia zatem kontury, staje się przez to opisywany przedmiot niewyraźny, trudno wyodrębnić jego kontury. Wprowadzona jest w omawianym „wersie” zasada zawiedzionego zaufania bądź — posługując się terminologią muzyczną — kolejny kontrapunkt narracji. Operowanie napięciem dynamiki wyrazu zbliża ów fragment do mowy poetyckiej, stanowiącej nieustanną reinterpretację znaków językowych — wyprowadzonych ze sfery prozatorskiej zwyczajności. Zmiana motywacji znaku „umieszcza [go — M.Ch.] w sferze ciągłych zaskoczeń, w sferze niespodzianki. [...] Wydaje się, że elementarnym — choć nie przy każdym typie poezji równie wyrazistym — składnikiem przeżycia, jakie wywołuje w nas przekaz poetycki, jest właśnie odczucie owej transmotywacji położenia znaków językowych”<sup>73</sup>. Omawiany proces transmotywacji będzie więc

<sup>71</sup> C. Miłosz: *Prywatne obowiązki*. Paryż 1980, s. 37.

<sup>72</sup> J. Sławiński: *Wokół teorii języka...*, s. 85.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 91.

szczególnie istotny w przypadku *Białych braci* — dochodzi tam bowiem do systematycznej, ciągłej zmiany umotywowania znaków językowych, zależnie od orientowania się podmiotu wypowiedzi ku prozie bądź poezji.

- (3) Śnieżne bałwany z łomotem i grzmotem sunęły obok, zostawiając w powietrzu potargane płachty złodowacialej piany.

Bb, s. 63

Zgodnie z wcześniej przeprowadzonymi eksperymentami wersyfikacyjnymi podzielić można kolejny przytoczony wers na mniejsze jednostki. Dodatkowym argumentem na rzecz takiego działania jest wystąpienie w powyższym ustępie rymu: łomotem — grzmotem. Nasuwa on nie tylko skojarzenie z komunikatem poetyckim, ale i niejako wymusza podział na wersy:

Śnieżne bałwany (5 sylab) Śnieżne bałwany z łomotem (8 sylab)  
 z łomotem (3 sylaby)  
 i grzmotem (3 sylaby) i grzmotem sunęły obok (8 sylab)  
 sunęły obok (5 sylab)  
     zostawiając w powietrzu (7 sylab)  
     potargane płachty (6 sylab)  
     złodowacialej piany. (7 sylab)

Znowuż bardzo wyraźna jest regularność budowy tak przedstawionych wersów — podobnie jak w przypadku poprzedniego fragmentu, zastosowana została zasada wersów okalających, o nieco podwyższonej liczebności zgłosek (5 + 3 + 3 + 5, 7 + 6 + 7). Uzasadnionej artykulacyjnie, metrycznie i semantycznie byłby podział tego dwukrotnie złożonego zdania na dwa fragmenty. Pierwszy moment dotyczyłby opisu przesuwania się śnieżnych bałwanów, drugi — rezultatów tego procesu. Narrator stosuje tutaj znowuż wyrazy dźwiękonaśladowcze na zasadzie paraleli, eksponującej nagłą równoczesność „łomotania” i „grzmotu”. Jest ona uwydatniona dodatkowo poprzez równą liczbę zgłosek wyrażenia przyimkowego (3 sylaby) oraz spójnika „i” z rzeczownikiem (3 sylaby), a także identyczny kształt sylab drugiej („-mo-”) i trzeciej („-tem”). Zmienia

się tutaj tylko pierwsza zgłoska. Zaproponowałem dwa alternatywne rozwiązania w zakresie podziału pierwszej części wypowiedzenia na wersy, jednakże wersja pierwsza wydaje się bardziej trafiona. Głównie ze względu na wyeksponowanie (w dwóch osobnych wersach) opisanych zjawisk atmosferycznych. Są one dla czytelnika szczególnie interesujące ze względu na zintegrowanie wrażeń słuchowych z wyobrażeniem wzrokowym — co po raz kolejny prowadzi do funkcji poetyckiej analizowanego wypowiedzenia, przywodzącej na myśl młodopolską koncepcję synestezji sztuk. Polegała ona na symultanicznej (!) percepcji zjawisk za pomocą różnych zmysłów<sup>74</sup>. Łączy się ona z cielesnością percypującego podmiotu, co odsyła do rytmu przebiegającego w intersubiektywnej przestrzeni kontaktu podmiotu piszącego i odbiorcy. Zjawisko to pozwala również na wielorakie odczytywanie licznych anagramów poszerzających znaczenia:

ŚnIeżne BAłWany (5 sylab)  
 Z ŁOmotem (3 sylaby)  
 i GRzmOTem (3 sylaby)  
 SUNęły obok (5 sylab)

BAWI  
 ZŁO  
 GROT  
 SNU

Odczytania takie uruchamia „prawo nieograniczonej produkcji materiału znaczącego [...] sprawiające, że tekst zostaje włączony w całą szeroką rozbudowaną sieć relacji intertekstualnych nierozdzielnie związanych z pracą pamięci”<sup>75</sup>. **GROT SNU** — wyrażenie z młodopolskim rodowodem, odsyła do tematycznego zorientowania ku śmierci, nieświadomości (wbijającej się niejako w nasze życie codzienne, penetrującej jego różnorodne obszary). **BAWI ZŁO** — to

<sup>74</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbol i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975, s. 290–298.

<sup>75</sup> A. Dziadek: *Rytm i podmiot...*, s. 65.



oznajmienie staje na przekór osi konstrukcyjnej utworu, którego zakończenie odsyła do zupełnie innej perspektywy światopoglądowej:

Poza tym kto wie, czy nie ma dobra.  
W każdym razie jeśli nawet istnieje, to jest wielką i trudną sztuką, szczególnie dla człowieka mądrego.

Bb, s. 121

Szymanowski zaś pisał o „pogodnej miłości do ludzkości i wszechświata”. Ruch elementu znaczącego odkrywa więc inne, marginalizowane (w sensie ideowym) pokłady tekstu, uwydatniając w ten sposób napięcie pomiędzy *ego* narratora a obrazem tworzonym przez sen i nieświadomość piszącego. Tworzy niejednoznaczności, odkrywa *punctum* — szczegół, drobiazg podkreślający „ziarnistość tekstu”, jego cielesną naturę oraz zorientowanie na i poprzez rytm: „jesteśmy rozumiani przez rytm, zanim go zrozumiemy, zanim zrozumiemy sens, ale nie wiadomo, jak to się dzieje”<sup>76</sup>. Podmiot staje się w ten sposób rozmyty, niezależny nie tylko od świadomościowych i kulturowych centrów organizujących jego formę, ale i od przyjętego modelu powieściowego, stosowanej poetyki.

Ciekawie jednak łączy się ów pokład znaczącości (**UCICHŁ TON — BAWI ZŁO GROT SNU**) z porządkiem tematycznym drugiej części utworu — opisem wichury, śnieżycy, zamieci (zawiei). Narrator opisuje bowiem destrukcyjne działanie żywiołu:

- (1) Wiatr, który, nierówny i nieśmiały, **zrywał się** przedtem tylko od czasu do czasu, **dał** obecnie w dwóch kierunkach z wciąż wzrastającą siłą. Bez ustanku proszący śnieg nie padał już na ziemię, lecz **wirował** w powietrzu w coraz gwałtowniejszych **pląsach**. Mróz **tężał**<sup>77</sup>.

Bb, s. 45

<sup>76</sup> H. Meschonnic: *Critique du rythme...*, s. 224. Cytuję tłumaczenie A. Dziadka. Zob. A. Dziadek: *Rytm i podmiot...*, s. 38.

<sup>77</sup> Wszystkie wyróżnienia tekstem półgrubym w tym i następnych ustępach tekstu — M.Ch.



- (2) Wiatr **wzdychał i jęczał**. [...] Wiatr **rozrywał** słowa na dudniące strzępy, **szarpał** nimi i **roznosił** wokoło tylko jedną samogłoskę:  
-A-a-a-a-a-

Bb, s. 46



- (3) Nagle znów **nadciągnął** wiatr, lecz teraz ze wszystkich stron naraz. **Podniósł** gdzieś w oddali z ziemi słup śnieżnego kurzu i **pędził** tę wirującą kolumnę przez pola i wąwozy, aż **rozprysła** się wreszcie w białym wybuchu, tylko górna jej część **drgała** jeszcze przez chwilę w powietrzu w postaci olśniewającej chmurki.

Bb, s. 47



- (4) Połowa nieba była zalana rażącym oczy srebrem. Druga, mętna i zadymiona, robiła wrażenie czarnej. [...] wichur **pędził** po ich grzbietach smugi śnieżnego pyłu.

Bb, s. 49



- (5) Na horyzoncie **zakurzyło się**, **przemknęła** zadymka i wiatr **musnął** po twarzach.

Bb, s. 52



- (6) Wichur **szalał**. [...] Z przeraźliwym skowytom **nadleciał** wichur, i śnieżna nawałnica z łomotem i hukom **spadła** na niego, gnio-tąc mu piersi i zatykając usta.

Bb, s. 57



- (7) Śnieg już nie **padał**, nie **leciał**, lecz **wisiał** w powietrzu drżą-cym dymem. Wysoko nad ich głowami wiatr **zawodził** jedno-stajną piosenkę<sup>\*78</sup>. Wiatr **chciał** ją dośpiewać do końca, ale **jąkał się** i prócz pierwszych nut, nic z siebie **nie wydobył**.

Bb, s. 60



- (8) Na dole **huczał** rozbestwiony wichur, w górze **szalały** białawe tajemnicze tłumy\*. Jakiś zbłąkany wiatr **jąkał się** i **nie mógł dośpiewać** swej melodii.

Bb, s. 62

<sup>78</sup> Tutaj następuje tekst przypisu z zapisem nutowym. Analogicznie — w kolejnych cytatach.

- ↓
- (9) „Co robić” pomyślał Brajtis. [...] „Trzeba było wracać z Grase-  
sem! Dlaczego nie usłuchałem jego nawoływań, a nawet  
kpiłem z nich? Tam były liczby parzyste, wypadki szczęśli-  
we, a nie tu, w tych strasznych interwałach, nieuniknienie  
prowadzących do zguby”. Lecz było już za późno. „Muszę  
jednak wybrnąć”\*. W mózg **wrzynała się** jąkająca melodia.  
Nie można jej było ani skończyć, ani rozplątać.

Bb, s. 63–64

- ↓
- (10) Brajtis przymknął powieki i nasłuchiwał\*. Wiatr **zawodził**  
jak zepsuta katarynka.

Bb, s. 70

- ↓
- (11) Wiatr **zamiatał** pole, **odślaniał** tu i tam czarne kwadraty  
ziemi. Nasuwało to pewne domysły i skojarzenia, jak gdyby  
przeżywał to wszystko po raz drugi lub widział to już kie-  
dyś we śnie. [...] Wicher **zamiatał** drogą i **dał** prosto w twarz.

Bb, s. 73

- ↓
- (12) Wicher oderwał mu dwa dolne guziki palta i **porwał** do  
góry poły. Koń nastraszył się i popędził galopem.  
Wiatr **zawodził** wstrętą urywaną melodię. Białawe posta-  
cie wchodziły na niebo.

Bb, s. 74

- ↓
- (13) Wiatr **rozerwał** zasłonę;

Bb, s. 75

- ↓
- (14) Szydząc z wszystkiego, **parła** wichura.

Bb, s. 79

- ↓
- (15) Wiatr **huczał** jak ogromne organy. Nareszcie **udało mu się**  
**dośpiewać** swoją melodią\*. Brajtis słuchał.

Bb, s. 83

Szeroki wybór fragmentów *Białych braci* wskazuje na ważność wichury (śnieżyca) dla fabuły powieści. Wiatr — charakteryzowa-  
ny w bardzo zróżnicowany sposób — staje się centralnym aktorem

drugiej części utworu. Podmiot piszący używa bardzo szerokiego spektrum czasowników — udramatyzowany w ten sposób opis dodatkowo podkreśla dynamikę opisywanego zjawiska.

Dostrzec można w tym przedstawieniu wzmagania się, kulminacji i wyciszenia wichury spajający je element — jest to owo zawodzenie — wzdychanie — jąkanie się wiatru, połączone z wyśpiwywaniem melodii, dokładnie zanotowanej każdorazowo w przypisach. Szymanowski pisze w liście do Choromańskiego o zastosowanym tam włączeniu fragmentu pięciolinii z zapisem wysokości dźwięków wraz z ich wartością rytmiczną: „świetna kombinacja z nutami”. Warto przeanalizować funkcję tego zespolenia zapisu nutowego z narracją. Pojawia się on pięć razy (pomijam bowiem fragment, w którym wiatr roznosił „jedną samogłoskę” — choć jest on też, oczywiście, w tym kontekście interesujący; brak jednak w tym przypadku zapisu nutowego):

1. Wysoko nad ich głowami wiatr **zawodził** jednostajną piosenkę. (s. 60) szesnastka a' (przedtakt); pierwszy takt: ćwierćnuta g', ósemka g' — 2 pauzy ósemkowe, 1 szesnastkowa — szesnastka a'; drugi takt: ćwierćnuta f', ósemka f' — pauza ósemkowa i ćwierćnutowa szesnastka a' (przedtakt); pierwszy takt:
2. Jakiś zbłąkany wiatr **jąkał się i nie mógł dośpiewać** swej melodii. (s. 62) ćwierćnuta g', ósemka g' — 2 pauzy ósemkowe, 1 szesnastkowa — szesnastka a'; drugi takt: ćwierćnuta f', ósemka f' — pauza ósemkowa i ćwierćnutowa szesnastka a' (przedtakt); pierwszy takt:
3. W mózg **wrzynała się** jąkająca melodia. Nie można jej było ani skończyć, ani rozplątać. (s. 64) ćwierćnuta g', ósemka g' — 2 pauzy ósemkowe, 1 szesnastkowa — szesnastka a'; drugi takt: ćwierćnuta f', ósemka f' — 2 pauzy ósemkowe, jedna szesnastkowa, szesnastka a'

4. Wiatr **zawodził** jak zepsuta katarynka. (s. 70) szesnastka a' (przedtakt); pierwszy takt: ćwierćnuta g', ósemka g' — 2 pauzy ósemkowe, 1 szesnastkowa — szesnastka a'; drugi takt: ćwierćnuta f', ósemka f' — pauza ósemkowa i ćwierćnutowa szesnastka a' (przedtakt); pierwszy takt:
5. Wiatr **huczał** jak ogromne organy. Nareszcie **udało mu się dośpiewać** swoją melodię. (s. 83) ćwierćnuta g', ósemka g' — 2 pauzy ósemkowe, 1 szesnastkowa — szesnastka a'; drugi takt: ćwierćnuta f', ósemka f' — 2 pauzy ósemkowe, jedna szesnastkowa, szesnastka a'; trzeci takt: półnuta z kropką e'

Metrum, zastosowane w zapisie, to  $\frac{3}{4}$  — charakterystyczne dla marszu, dłuższych fraz, niezbyt rozbudowanych melodii; melodia rozpisana w kluczu wiolinowym (dźwięki bardzo wysokie — górne: a, g, g, a, f, f). Zrealizowana w zapisie nutowym — co wynika z jego analizy w przytoczonych fragmentach — byłaby więc struktura rytmiczno-melodyczna w następującym układzie: A — A — B — A — C<sup>79</sup>. Jest ona bardzo podobna do układu ronda, czyli średniowiecznej formy pieśni tanecznej; od wieku XVIII jest to forma instrumentalna, stanowiąca utwór samodzielny bądź ostatnią część sonaty. W literaturze występowało ono jako piętnastowersowa strofa, przedzielona refrenem, powtarzającym dwukrotnie początkowe słowa pierwszego wersu. Najważniejsze wydaje się w omawianym rozwiązaniu formalnym powtórzenie danej struktury; uwydatnienie nawrotu i cykliczności. Kolejne bowiem części przedzielone są — w przypadku *Białych braci* — formą lekko zmodyfikowaną (poprzez subtelny wariację rytmiczną); by ostatecznie — rzec można, iż dzięki *codzie* (czyli ostatniej, wyczekiwananej półnucie z kropką w trzecim takcie) — sfinalizowana, skonsumowana została owa struktura.

<sup>79</sup> Różnice pomiędzy strukturami A, B i C zaznaczone są w zapisie nutowym tekstem półgrubym.

Zapis nutowy pełni określoną funkcję wobec tekstu:

1. Wspomaga — w odbiorze czytelnicznym — śledzenie dynamicznego procesu rozwoju i zaniku wichury.
2. Fenomen żywiołu, poddany muzycznej analizie — staje się bliższy doświadczeniu ludzkiemu (poprzez antropocentryczną, ustrukturalizowaną, uniwersalną i konwencjonalną formę zapisu muzyki).
3. Uwydatnia rolę narratora jako obserwatora (bądź uczestnika) wydarzeń, mogącego — dzięki zmysłowi słuchu — przenieść zasłyszany materiał rytmiczno-melodyczny na pięciolinie.
4. Akcentuje rytmiczny charakter żywiołu, wpisuje bohaterów akcji w relację pomiędzy wichurą a nimi; polega ona głównie na używaniu zmysłu wzroku i słuchu; akcentowana jest w ten sposób waga tego ostatniego.

Słuchanie staje się zatem bardzo ważnym procesem percepcji świata przedstawionego: zapisana melodia jest przedmiotem zainteresowania głównego bohatera, w nierozłączny sposób wiąże się z jego losami. Myśli Brajtis, analizując swoją sytuację:

„Muszę jednak wybrać”\*.

Bb, s. 64

Na co wiatr odpowiada urwaną melodią. Bohaterowi, jak czytamy w przypisie:

W mózg wrzynała się jąkająca się melodia. Nie można jej było ani skończyć, ani rozplątać.

Bb, s. 64

Na proces myślowy natychmiast odpowiada wiatr (co sygnalizowane jest w tekście gwiazdką, odsyłającą do przypisu), co więcej — bohater jest bezbronny wobec „jąkającej się” melodii. Warto zauważyć kolejny moment wyraźnej personalizacji żywiołu (wiatru): wrażenie słuchowe przywodzi na myśl (bohaterowi lub narratorowi — dzięki zastosowaniu mowy pozornie zależnej trudno rozwikłać ten dylemat) jąkanie się człowieka. Ostatecznie jednak jest

to struktura, wobec której bezsilne są mechanizmy „intencjonalnego reprodukowania rytmu” czy „archaiczne czynności rytmizowania”<sup>80</sup>. Bohater splątany, ubezwłasnowolniony przez rytmiczno-melodyczną strukturę żywiołu, ponosi w tym zakresie symboliczną klęskę (w odróżnieniu od klęski związanej z przebiegiem fabularnym, w ramach którego nie udaje się Brajtisowi spełnić nałożonego nań zadania). Kolejnym momentem zespolenia z żywiołem będzie sytuacja, w której

Brajtis przymknął powieki i nadśłuchiwał\*.

\*Wiatr zawodził jak zepsuta katarynka...

Bb, s. 70

Dopiero w tym — przedostatnim elemencie ronda — główny bohater świadomie słucha. I porównuje (on lub narrator) „zawodzenie” (czyli jednostajny charakter wydawanych przez wicherą odgłosów) do katarynki. Percepcja słuchowa i następująca po niej racjonalizująca refleksja kierują ku przedmiotowi skonstruowanemu ku ucieście miejskiej publiczności, atrakcji trotuarów XIX- i XX-wiecznego miasta. To oksymoroniczne porównanie, z pewnym (negatywnym) nacechowaniem emocjonalnym, pozwala wyprowadzić wniosek o ustosunkowaniu się bohatera do „odgrywanej” melodii. Sam jednak akt świadomego słuchania — które przecież w beznadziejnej sytuacji Brajtisa, zasypywanego przez śnieg, tracącego siły, brnącego w nieznane, nie może mu pomóc — zasługuje na uwagę. Chwilowe zespolenie z żywiołem (o zupełnie innym charakterze niż poprzednio, kiedy powtarzany temat „wrzynał się w mózg”) jest wyrazem powolnej przemiany bohatera. Odwołuje do pierwszego typu słuchania, opisanego przez Barthes’a — deszyfrowania. Polega ono na tym, że „słuchający usiłuje uchwycić określone znaki, słucha według określonych kodów, tak, jakby czytał”<sup>81</sup>. Żywioł natury da się więc w pewien sposób dekodować — i już samo porównanie tematu do jkania, katarynki czy zawodzących zwierząt jest śladem prób lektury. Samo słuchanie jest — jak zaza-

<sup>80</sup> Por. A. Dziadek: *Rytm i podmiot...*, s. 49.

<sup>81</sup> Ibidem.

czał przywołany myśliciel — ustanawianiem wzajemności; to znaczy, że warunkuje ono także możliwość „bycia wysłuchanym”. Ciekawe, że dojrzewanie bohatera do takiej oto gotowości wysłuchania żywiołu łączy się z dwoma następującymi zaraz po tym wydarzeniami — końcem wichury i utratą świadomości przez Brajtisa. Momentalne sprzężenie zmysłów (percepcji) z naturą powoduje rozwiązanie fatalnej sytuacji. Czy nie taki rodzaj kontaktu opisywał Jarosław Iwaszkiewicz, mówiąc: „Ale gdym pilniej począł natężyć słuch, ułowiłem jakiś dźwięk nie zrośnięty z tą ciszą. Coś, jak gdyby rytm podskórnego życia ziemi przedostał się ściszony na zewnątrz, coś, jakby miarowe, choć tępe uderzenie sił wszechświata, które nigdy nie śpią. Nie poruszyłem się, słuchałem, rytm stawał się coraz wypuklejszy. Więc taka jest muzyka gór, pomyślałem, cicha miarowość wiecznego życia”<sup>82</sup>? Owo „uderzenie sił wszechświata” zapisane zostało w *Białych braciach* jako fragment struktury rytmiczno-melodycznej:

W oczach zamigotał biały puch. Zemdłał. Gdy podniósł głowę, ujrzał tłumy białych mnichów. Wiatr huczał jak ogromne organy. Nareszcie udało mu się dośpiewać swoją melodię\*. Brajtis słuchał.

Rozhukane, rozśpiewane modły, bałwochwalcze psalmy, wszystkie przegrody, wszystkie mosty i niosły się teraz pod niebem niepowstrzymanym potokiem. Ziemia dudniła. Jak trąby niewidzialnej orkiestry grzmiały potwornie, bluźniercze głosy, wyrzywały się jednostajnym wyciem coraz potężniej, coraz bardziej zwycięsko. Czy to była niedziela? Czy to było święto? Czy to była msza? Gdzie się podziła zamieć i burza? Byli tylko święci mnisi! Był tylko biały klasztor!

— Mój Boże! — zawołał Brajtis i ręce wzniosł ku niebu.

Bb, s. 82–83

Ten kulminacyjny moment nie tylko ustępów traktujących o zamieci, ale i całej powieści w ogóle jest niezmiernie istotny, również ze względu na problematykę rytmu. Muzyczne odniesienia

---

<sup>82</sup> J. Iwaszkiewicz: *Podróże do Polski*. Warszawa 1987, s. 88.



są w przytoczonym fragmencie bardzo czytelne, nie one jednak decydują o ostatecznym walorze rytmicznym tekstu. Brajtis słucha i porównuje znowuż (on lub narrator) wiatr do „ogromnych organów”, nieprzypadkowo ów moment odsyła do symboliki religijnej, elementów liturgii, wyobrażeń związanych z klasztorem i mnichami. Jest to zgodne z potoczną potrzebą odwołania się do określonego porządku w sytuacji zagrożenia życia; Brajtis interpretuje więc ową (dys)harmonię dźwięków, głosów, „uderzeń sił wszechświata” jako prowadzącą ku Bogu drogę oczyszczenia (nawrócenia). Jak już jednak podkreślałem, dla kwestii rytmu istotna wydaje się dynamika wypowiedzi, wypowiadanie tych zdań jest uwarunkowane ich strukturą — wielością orzeczeń dramatyzujących opis, wieloma krótkimi zdaniami pojedynczymi, emocjonalnie nacechowanymi przymiotnikami, opisem natężenia pewnych procesów za pomocą przysłówków, pytaniami retorycznymi o podobnej strukturze, powtarzaniem wypowiedzi o podobnej strukturze. Rytm przyspiesza, oddech mówiącego podmiotu staje się coraz krótszy, szybciej zaczyna pulsować krew w żyłach słuchaczy, by doszło wreszcie do kulminacyjnego wykrzyknienia Brajtisa. Uniesieniu rąk ku niebu towarzyszy muzyczna (literacka) pauza, moment ciszy dodatkowo uwydatniający ostatnią półnutę melodii wiatru, ostatnie takty symfonii „sił wszechświata”, ostatni okrzyk bohatera. W ciszy kontempluje czytelnik następne fragmenty powieści:

Pogodził się z myślą, że nie ma słuchu i przeto nie chwyta ogólnego rytmu. Tak było bez wątpienia.

Prócz tego kierowały nim siły, których nie znał i których nie nawidził.

Bb, s. 83

Gorzka refleksja na temat niemożności słuchania nie jest jednoznaczna. Rozumieć ją bowiem można w dwójnasób: Brajtis nie może już niczego słyszeć bądź nie ma (muzycznego) słuchu. Ta druga związana byłaby z innym znaczeniem, mianowicie ze zdolnością „orientowania się w wysokości poszczególnych tonów melodii, w jej rytmie, umożliwiając poprawne wykonanie melodii

i odróżnianie poprawnego wykonania melodii od fałszu”<sup>83</sup>. Ciekawe, że słuch muzyczny związany jest głównie — co pokazuje przytoczona definicja — z melodycznym aspektem istnienia muzyki. Słuch absolutny bowiem (najwyższa forma wtajemniczenia w arkaana muzyki) to „wrodzona zdolność rozpoznawania bezwzględnej wysokości dźwięków”<sup>84</sup>. Wypowiedzenie następujące po konstatacji o niemożności słuchania wskazuje właśnie na utratę słuchu muzycznego — i to właśnie w aspekcie rytmicznym, nie melodycznym. „Nie chwyta ogólnego rytmu” — to znaczy: nie umie już znaleźć pulsującego rytmu wszechświata. Wskazuje narrator w następnym zdaniu jednak na siły, których Brajtis „nie znał i których nienawidził”. Czy to wskazanie dotyczyłoby jednak rytmu? Myślę, że na podstawie późniejszych fragmentów można tak wnioskować:

Przed chwilą był już bliski zrozumienia tajemnicy wszechświata, było to niezwykle i fascynujące, a teraz ktoś zepsuł to wszystko.

Bb, s. 94

Przesuwające się postaci mnichów, rondo wiatru, wyczekiwanie na finał — wszystko to tworzy rytmiczną ośnowę losu Brajtisa, wiążącą się z refleksją na temat tej kwestii z początku powieści, gdzie narrator notuje:

W każdym niepowodzeniu kryją się w stanie embrionalnym jakieś następne i nie wiadomo, w jaki sposób można by ich uniknąć. Jak szereg liczb parzystych — w pewnych odstępach po sobie następują jeden po drugim wypadki szczęśliwe, i biada człowiekowi, który raz się omyli i trafi między nie. Wtedy zmuszony jest kroczyć od nieparzystej ku następnej nieparzystej, od nieszczęścia ku nowemu nieszczęściu. Istnieje bowiem na ziemi rytm, któremu podlegamy, i tylko jego wyczucie zapewnia nam w życiu powodzenie. Pewna osoba zdradzała męża w ciągu lat pięciu, i nikt jej nie przyłapał, cho-

<sup>83</sup> *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 3. Warszawa 2002, s. 242.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

ciaż nieraz postępowała nieoględnie. Jednak zdarzyło się jej raz stracić tempo, omylić się o jeden interwał — od tego czasu zdradzała męża w ciągu następnych pięciu lat, ale nie było ani jednego wypadku, w którym by jej ktoś nie przyłapał, chociaż właśnie zachowywała wszelkie środki ostrożności. Żeby móc doznać szczęścia, trzeba bezsprzecznie być muzykalnym. Tak zwane stracone życie przypomina człowieka poruszającego się nie do taktu.

Bb, s. 24

Pomijając elementy filozoficznej refleksji (na przykład na temat parzystych i nieparzystych liczb), warto zwrócić uwagę na wypowiedzenie korespondujące z dwoma interesującymi kwestiami. Po pierwsze, narrator wskazuje na ów „rytm wszechświata” czy natury, regulujący w pewien sposób poczynania ludzi. Po wtóre, wskazuje się tutaj, iż człowiek gubiący ów rytm, skazany jest na ciąg niepowodzeń. Tak jest i w przypadku Brajtisa:

Wrodzone poczucie rytmu mówiło Brajtisowi teraz, iż z tego powodu, że usłuchał siwowłosej kobiety i pozostał z nią dłużej, niż należało, stracił ułamek czasu i czyni obecnie wszystko nie stosownie i w czasie nieodpowiednim.

Bb, s. 24–25

Rozwiązana jest w ten sposób kwestia osi konstrukcji utworu. Zwróciłbym uwagę na jeszcze jeden znaczący fragment: powiada narrator, że „trzeba bezsprzecznie być muzykalnym”, by zaznać w życiu szczęścia. Dotyka więc głównie rytmicznego aspektu słuchu muzycznego — niejako na przekór znaczeniu leksykalnemu. I Brajtis ową „wrodzoną dyspozycję” posiada. Ostatecznie jednak ją traci — co kieruje ku wadze kulminacyjnego momentu powieści, w momencie którego niejako przekreślony jest porządek, łańcuch przyczynowo-skutkowy. Eksplozja niezrozumiałego rytmu zakłóca ziemski porządek kultury. Pomiedzy żywiołem i rytmem do okazjonalnego utożsamienia; dwa — wydawałoby się, że nieprzystające porządki (destrukcji i struktury) — negują antynomię. Zawierają się w sobie. Ten właśnie żywioł rytmu staje

się przedmiotem rozbieżnych interpretacji. Dla bohaterów — niejasnym kodem, odsłaniającym tajemnicę wszechświata, nie na tyle jednak, by ją zrozumieć, sytuującym postaci na deprymującej pozycji (słuchających, ale niesłyszanych). Dla odbiorców tekstu jest żywioł rytmu znakiem natury, rozpoznawalnym dzięki jego tekstowemu charakterowi: możliwe jest więc w pewnym sensie — dzięki rytmicznej strukturze narracji, dzięki opisanemu już spektrum środków językowych, zwiększających dynamikę (*fortissimo*) i tempo przekazu — owo pisanie Innego, by przeniknąć do naszej codzienności, doprowadzić do przyjemnościowej koegzystencji. Możliwej dzięki istnieniu rytmu w tekście oraz żywiołowi rytmu (w płaszczyźnie ideowej dzieła), okiełznanemu przez narratora w schemat i zanotowanemu poprzez użycie elementów konwencjonalnego zapisu muzycznego.

## 6

Rytm — będący dominantą kompozycyjną utworu — dostrzec można również w planie interakcji bohaterów powieści. Wskazywałem już na ten problem w poprzedniej części pracy. Wystarczy jednak prześledzić rozwój relacji pomiędzy Brajtisem a kupcem Graasem, by dostrzec ich specyficzną dynamikę. Opisywałem już szczegółowo spotkanie bohaterów w dworcowej poczekalni (swoisty kontrapunkt fabuły), było ono jednak poprzedzone wcześniejszymi kontaktami między głównym bohaterem i kupcem, z którym Brajtis „układał się o kupno zdemolowanej kamienicy”. Kontakt, początkowo zdecydowanie handlowy, rozwinie się w szczególnie istotny; zwłaszcza dla Graasa (stąd rodzaj asymetrii w omawianej interakcji). Kupiec — postawiony w sytuacji bezwzględного oddania, opętania wręcz tembrem głosu bohatera (w który wsłuchiwał się bardzo uważnie) — jest:

[...] zahipnotyzowany czarownym głosem nieznajomego. Uczuł doń raptem wyraźną sympatię, którą z trudem pohamował.

Bb, s. 11

Nagły więc bardzo jest przyływ przyjacielskich uczuć. Owa tajemnicza aura warunkowana jest głównie głosem Brajtisa. Narrator jednak nie opisuje postawy i zachowań tego ostatniego w stosunku do Graasa. Dla tego ostatniego początkowo oferta kupienia przez Piotra zrujnowanej kamienicy jest niezrozumiała, jednak później

zaufanie kupca wzrastało z każdą chwilą.

Bb, s. 11

Nie bez znaczenia dla kształtu międzyosobowej relacji jest również zamiłowanie kupca do gry na flecie. Piotr spotyka go bowiem po raz pierwszy wtedy, kiedy Graas

[...] dopiero co wrócił po całodziennym uganianiu się po czarnej giełdzie, i czekając na herbatę, grał na flecie.

Bb, s. 9

Zakończenie udanych ostatecznie rozmów o kamienicy odwołuje się do tego motywu powtórnie:

Na odchodnym Brajtis zwrócił uwagę na flet.

— Zdaje mi się, że przeszkodziłem panu, rad byłbym posłuchać pańskiej muzyki.

Usiadł powtórnie, przysłonił oczy bladymi powiekami i czekał bezceremonialnie. Graas, człowiek na ogół mało ustępliwy, a we współzyciu niemiły, westchnął i zagrał jakąś wschodnią melodię. Przypominał tresowaną świnię. Z melancholijną zadumą spoglądał przez okno, z którego widać było kawałek nieba i krwawe liście klonów.

Bb, s. 12

Gra na flecie kończy i zaczyna sekwencję zapoznania i pierwszej rozmowy bohaterów. Porównanie Graasa do „tresowanej świni”

rozrywa psychologiczną subtelność języka opisu. Dodatkowo — zderzenie tego określenia z sentymentalną „melancholijną zadumą” oraz ekspresjonistycznie nacechowanymi „krwawymi liśćmi klonów” powoduje zdeintegrowanie poetyki. W zakresie opisu postaci fragment ten świadczy o wybieraniu przez narratora elementów różnych poetyk. Rytm spotkań zdaje się wyznaczać melodia wygrywana na flecie: po zakończeniu transakcji kupiec następnego dnia

cały wieczór grał [...] piękne wschodnie melodie.

Bb, s. 14

Próba analizy postaci głównego bohatera jest utrudniona ze względu na zredukowanie opisu, brak psychologicznego umotywowania pewnych zachowań czy wreszcie zdawkowość informacji o przyczynach reakcji emocjonalnych.

Zachowanie kupca Graasa		Zachowanie Brajtisa
„zahipnotyzowany”	← ?	
„zaufanie kupca wzrastało z każdą chwilą”	→ ?	
„westchnął i zagrał jakąś wschodnią melodię”	←	„rad byłbym posłuchać pańskiej muzyki”
„chciał zatrzymać Piotra i porozmawiać z nim dłużej” (s. 14)	→ ?	

Można więc wnioskować o istnieniu pewnej tajemniczości związanej z osobą Piotra, co zresztą podkreśla narrator, przywołując myśli Graasa:

Kto zacz? Znał wszystkich w mieście, ale tej twarzy nigdy nie widział.

Bb, s. 11

Dlatego swoisty rytm tej międzyosobowej relacji będzie asymetryczny: z wielokrotnym wskazaniem na sympatię kupca, z mil-

czeniu na temat reakcji Brajtisa. Narratora bowiem — jak powiada Seweryna Wysłouch — interesują głównie zjawiska pojawiające się aktualnie w psychice; w przypadku *Białych braci* jest to instynkt dobra, ujawniający się u towarzysza podróży Brajtisa. Zwraca się więc uwagę nie na procesy psychiczne, lecz — uchwycone w danym momencie — akty psychiczne. Dlatego właśnie postać Brajtisa wydaje się czasem niespójna: „Świeżością powieściopisarskiej metody Choromański staje w rzędzie tych wszystkich [...] autorów, którzy z krańcową ekskluzywnością zajmują się wyłącznie stanami psychiki ludzkiej, wcale nie psychologizując. Nie włączają bowiem do wnętrza wymyślonych przez siebie postaci, nie wywlekają na wierzch procesów duchowych za pomocą obnażania jednostronnych aktów i odruchów świadomości, ale okrążają je z zewnątrz, odgadują i docierają do środka, obmacując, opukując i prześwietlając osłaniającą ją powłokę materialnych faktów”<sup>85</sup>. Ciekawy jest fakt, że postaci drugoplanowe (kupiec Graas) są pełniej charakteryzowane przez narratora, mają bogatszą psychikę. Jak wskazuje badaczka, „w *Białych braciach* [...] narrator pokazuje, jak modelowi egoiści w sytuacjach wyjątkowych spełniają dobry uczynek, podkreśla brak psychologicznej motywacji, irracjonalność postępowania, jego niezgodność z danym charakterem”<sup>86</sup>. Odchodzi więc Choromański w omawianej powieści od wzorca powieści psychologicznej Dwudziestolecia, wskazującej na procesualność fenomenów psychicznych, ich umotywowanie i kontekst.

Analizowany utwór odbiega od reguł poetyki realistycznej, ma bowiem zredukowaną fabułę, wydarzenia nie wpływają w znaczący sposób na bohaterów, nie dokonują w nich wewnętrznych przemian. Recenzenci *Białych braci* atakowali utwór za brak spójności wydarzeń, niełączących się w wątki<sup>87</sup>: ich zdaniem „szczupły materiał fabularny, nadający się na nowelę, został niepotrzeb-

<sup>85</sup> O. Ortwin: *Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią 1900—1935*. Słowo wstępne J. Kleiner, W. Kozicki. Lwów 1936, s. 376.

<sup>86</sup> S. Wysłouch: *Proza Michała Choromańskiego...*, s. 60.

<sup>87</sup> Por. L. Pomirowski: „*Biali bracia*”. „*Gazeta Polska*” 1931, nr 312; I. Krzywicka: *Debiut powieściopisarza*. „*Kultura*” 1931, nr 2.

nie rozbudowany do powieściowych rozmiarów”<sup>88</sup>. Józef Wittlin natomiast w liście do Choromańskiego z 8 maja 1931 roku zaznacza: „Powieść Pańska, żeby pokrótce scharakteryzować wrażenie, jakie na mnie wywiera — posiada w moich oczach wszystkie cechy doskonałości, poczynawszy od języka i stylu, a skończywszy na bogactwie wzruszeń, fantazji i intelektu”<sup>89</sup>. Budzi więc omawiana powieść euforię Szymanowskiego, Tuwima czy Wittlina; spotyka się z chłodnym przyjęciem krytyki; po wojnie natomiast szybko się o niej zapomina.

Buduje natomiast Choromański w swoim debiucie powieściopisarskim bardzo ciekawy koncept prozy z „poetyckim klimatem” (by zacytować Tuwima). Poprzez poetyckie fragmenty uwidacznia się podskórny rytm tekstu — cielesny, prowadzący do intersubiektywnej przestrzeni porozumienia (słuchania) pomiędzy podmiotem piszącym i czytającym. Łączy się on z tematyczną refleksją nad rytmem, prowadzącą ku ideom tyleż ważnym, co nierozwikłanym: na przykład relacji pomiędzy naturą i kulturą. Żywioł rytmu, w który wpada główny bohater, pozwala i czytelnikowi „usłyszeć” owo „uderzenie sił wszechświata”. Odchodzi autor w swoim dziele od tradycji poetyk realistycznej i psychologicznej — choć trafia ze swoim debiutem w najlepszy czas rozwoju tej ostatniej w literaturze polskiej. Konstruuje jednak odmienną wizję postaci, koncentrując się na problemie ideowym dobra i zła. Jest on ostatecznie rozstrzygnięty poprzez żywioł rytmu, powtarzanie utrwalonej struktury muzycznej.

<sup>88</sup> S. Wysłouch: *Proza Michała Choromańskiego...*, s. 79.

<sup>89</sup> Cyt. za: M. Sołtysik: *Świadomość to kamień...*, s. 38.





## Rozdział II

### Znawcy o nieznanym: wokół zagranicznych lektur *Zazdrości i medycyny*

Współczesna polonistyka — oprócz refleksowania się nad najświeższymi prądami współczesnej humanistyki i przyjmowania najbardziej znaczących idei, schematów analitycznych czy perspektyw interpretacyjnych — staje w obliczu konieczności dookreślenia własnej tożsamości wobec zmieniającego się statusu ludzkiego poznania, jego okoliczności czy dynamiki przedmiotu badań. Nie sposób więc uciec od ciągłego, systematycznego rozpatrywania własnego położenia w perspektywie epistemologicznej czy metodologicznej. Jednym z najciekawszych — i najświeższych zarazem — elementów tego procesu jest nakierowanie uwagi badaczy na zjawiska związane z funkcjonowaniem polskiej literatury za granicą. Warto poświęcić temu zagadnieniu trochę uwagi i wskazać możliwe odpowiedzi na pytanie dotyczące źródeł powyższej inspiracji naukowej.

Przede wszystkim: w dobie coraz to śmielszego spoglądania na wielorakie, złożone i często egzotyczne relacje międzykulturowe, akcentuje się istnienie wielu rozmaitych interferencji warunkujących ostateczny kształt dzieła literackiego. Dotyczą one zarówno rozwoju pewnych idei, formacji kulturowych (na przykład modernizmu), wartości czy ogólnych założeń estetycznych, jak i konkretnych poetyk, form, gatunków czy, oczywiście, języka. Jak wska-

zuje Anna Legeżyńska, „kryterium »oryginalności« w literaturze zostało bowiem w teorii intertekstualności poważnie zachwiane: »tekst jest tkanką cytatów wywodzących się z tysięcy źródeł kultury«, przeto nie jesteśmy w stanie przeczytać w nim nic, czegośmy już nie czytali”<sup>1</sup>. Literatura stanowi przestrzeń szczególnie intensywnego oddziaływania wyżej opisanych mechanizmów. Warto zaznaczyć, że ich mapa znacznie się, poprzez przyjęcie nowej perspektywy, poszerza. Z wielu względów literatura stanowi szczególnie interesujący przedmiot rozpatrywanych procesów: między innymi dlatego, iż stanowi złożoną, wieloaspektową formę artystycznej ekspresji, w ramach której przedstawione rodzaje wpływów dotyczyć mogą wielu sfer funkcjonowania dzieła. Co więcej, często inspiracje (uświadomione bądź nieuświadomione w procesie twórczym) pochodzić mogą z różnych, nawet bardzo od siebie oddległych, źródeł.

Tak ujęte dzieło literackie stwarza możliwość odszukania nieodkrytych jeszcze ręką badacza obszarów; wskazania na nowe możliwości odczytywania kodów kulturowych tworzących tekst i — ostatecznie — prowadzi do pogłębionej refleksji na temat przenikania się poszczególnych kultur, w ramach której literatura zajmować będzie miejsce centralne. Nie sposób oprzeć się takiej możliwości i nie spróbować przedstawić zespołu odczytań, które „są interpretacjami odmiennymi od krajowych i odbiegającymi od stereotypów utrwalonych w krajowej polonistyce”<sup>2</sup>. Uzupełniająca perspektywa bowiem staje się powoli koniecznością; *novum* metodologiczne w rozważaniu funkcji literatury zyskuje coraz to ważniejszą, lepiej wyeksponowaną pozycję — głównie ze względu na rezultaty badawcze opisanej wyżej perspektywy.

Zaproponowana formuła namysłu nad sytuacją literatury polskiej na świecie (a dokładniej: ogląd recepcji literatury polskiej dokonywanej w kręgu znawców) — kieruje zainteresowania bada-

---

<sup>1</sup> A. Legeżyńska: *Tłumacz jak drugi autor — dziś*. W: *Przekład literacki. Teoria — historia — współczesność*. Red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska. Warszawa 1997, s. 45.

<sup>2</sup> R. Cudak: *Słowo od redaktora*. W: *Literatura polska w świecie*. T. 2: *W kręgu znawców*. Red. R. Cudak. Katowice 2007, s. 10.

czy nie w stronę recepcji samej, lecz „oglądu recepcji”. Z konieczności więc sytuuje się na poziomie metanarracji — i nie akcentuje potrzeby analizy procesów oraz relacji kulturowych w „formie czystej”. Wyznaczam więc w ten sposób obszar poszukiwań znaczenia prozy Michała Choromańskiego, posiłkując się tezą metodologiczną mówiącą już nie o historii literatury, a o historii poszczególnych lektur i odczytań. Poruszam się więc w tym przypadku nie pomiędzy tekstami analizowanego twórcy, lecz — z uwagi na skupienie zainteresowania na badaczach, historykach, tłumaczach i popularyzatorach literatury polskiej dokonujących oglądu z perspektywy dalekiej — podążę za tekstami krytycznymi, wskazującymi na warunki recepcji omawianej twórczości za granicą.

Chciałbym odpowiedzieć też na fundamentalne pytanie dotyczące przedmiotu krytycznej lektury w nowej perspektywie. Dlatego postaram się odnieść nie do poszczególnych tekstów, lecz do twórczości całej — na ile oczywiście pozwalają na to warunki recepcji utworów Choromańskiego. Taki właśnie horyzont ułatwi zrobienie znaczącego kroku w stronę wskazania różnic pomiędzy lekturami krajowymi i zagranicznymi. Wkład bowiem polonistów, publikujących poza krajem, w odczytywanie polskiego uniwersum — nie tylko XX-wiecznego — jest nie do przecenienia. Jak podkreśla Romuald Cudak, „opis takiego zjawiska, jakim jest recepcja za granicą, wymaga także pogłębionej refleksji teoretycznej i zapewne uwzględnienia innych niż w przypadku recepcji »krajowej« perspektyw opisu. Z recepcją wiązała się próba sporządzenia »map obecności i nieobecności« polskiej literatury w obiegu zagranicznych”<sup>3</sup>. Wskazując na pojawiające się tezy metodologiczne, będące wyrazem zwątpienia bądź negowania nawet istnienia historii literatury, badacz zauważa, iż konieczne staje się przyjęcie perspektywy historii lektur i odczytań. Niemożliwe jest więc w tak skonstruowanym projekcie pominięcie kwestii recepcji zagranicznej.

---

<sup>3</sup> R. Cudak: *Wstęp. W: Literatura polska w świecie. T. 1: Zagadnienia recepcji i odbioru*. Red. R. Cudak. Katowice 2006, s. 9.

W trakcie rozważań nad prozą autora *Zazdrości i medycyny* kluczowe będzie dążenie do wskazania (lepiej: obnażenia) zaskakującej krytycznej ciszy nad omawianym obszarem. Badacze zagraniczni pytają bowiem: dlaczego twórca znakomitej (bestsellerowej) powieści pozostaje prawie nieznaną w kraju pochodzenia? Przedstawione analizy przybliżają do choćby częściowych odpowiedzi na tak postawiony problem badawczy.

## Lektury krajowe

Katarzyna Rosner wskazywała w 1971 roku: „Michał Choromański publikuje co roku powieść dużego formatu; już to jedno czyni go w naszym życiu literackim postacią nietypową. Choromański nie jest ulubieńcem krytyki; niewątpliwie jedną z przyczyn rezerwy, z jaką odnosi się do jego książek prasa literacka, jest jego pisarska aktywność. U nas przywykło się przyjmować, że wybitny utwór powstaje przez lata. A przecież w tym wypadku płodność nie oznacza obniżenia poziomu artystycznego. Choromański jest pisarzem wybitnym, cenionym przez czytelników, choć jego twórczość ze strony krytyki nie doczekała się dotąd niczego poza okolicznościowymi recenzjami”<sup>4</sup>.

Sytuacja opisana przez badaczkę znamionuje nie tylko ówczesną lekturę tekstów Choromańskiego — poczynione przez nią rozpoznania aktualne są i dzisiaj. Co prawda, w pięć lat od śmierci pisarza (w 1977 roku) ukazała się wspomniana już monografia Wysłouch, jednak kilka zasadniczych ustaleń tam dokonanych potraktować trzeba jako wstęp do studiów nad omawianą twórczością i pierwszą systematyczną pracą będącą próbą strukturalistycznego zmierzenia się z „nietypową twórczością Choromańskiego”<sup>5</sup>. Dato-

<sup>4</sup> K. Rosner: *Powieść nowa i inna*. „Nowe Książki” 1971, nr 13.

<sup>5</sup> Por. S. Wysłouch: *Proza Michała Choromańskiego*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977, s. 6.

wana na 1989 rok jest książka Marka Sołtysika *Świadomość to kamień. Kartki z życia Michała Choromańskiego*, w której opisano bardzo wiele szczegółów z życia pisarza i jego żony Ruth Sorel, zjawiska literackie jednak stanowią w niej pewnego rodzaju tło wydarzeń, osobistych przeżyć czy refleksji dotyczących społecznego statusu omawianego twórcy. Nie jest to poza tym wzorcowa pozycja pod względem językowym i stylistycznym.

Zbiór szkiców Andrzeja Konkowskiego<sup>6</sup>, wydany w serii Portrety Współczesnych Pisarzy Polskich przez Państwowy Instytut Wydawniczy, oraz podejmowane przez niego próby systematycznego przybliżania i popularyzowania twórczości autora *Białych braci* świadczą paradoksalnie o zasadniczym milczeniu polskiej krytyki i historyków literatury w omawianej kwestii. Sytuację tę podsumowuje rzeczony badacz, wskazawszy, iż „zabawa wątkami ma w tej twórczości głębszy sens, który często wymykał się krytykom”<sup>7</sup>. Przedstawiona przez Konkowskiego monografia ma jednak charakter popularyzatorski — brak w niej bowiem chociaż skróto-owego opisu stanu badań, zaproponowany zaś ogląd jest skoncentrowany na opisie ideowych czy konstrukcyjnych walorów omawianej prozy. Oczywiście, znaleźć można badaczy zainteresowanych twórczością Choromańskiego, wprowadzających dosyć ciekawe rozpoznania (np. Mieczysław Dąbrowski czy Hanna Kirchner).

Historia milczenia nie jest jednak taka oczywista — krytyka żywiłowo reaguje na przedwojenną twórczość, późnego (powojennego) jednak okresu pisarstwa Choromańskiego literaturoznawstwo zdaje się nie zauważać — mimo znaczącej przecież jakości i liczby jego powieści.

Polska „krytyczna” lektura dzieł bardzo bliskiego przyjaciela Stanisława Ignacego Witkiewicza zaczęła się od niezwykle istotnego wskazania Ignacego Fika<sup>8</sup>. Zarzucał on następujące wady nowej literaturze: „Ucieczka w dziedzinę snu, podświadomości lub metafizyki, paseistyczny ekshibicjonizm, pozbawiona dyscypliny

<sup>6</sup> Por. A. Konkowski: *Michał Choromański*. Warszawa 1980.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 163.

<sup>8</sup> I. Fik: *Literatura choromaniaków*. W: Idem: *Wybór pism krytycznych*. Oprac. A. Chruszczyński. Warszawa 1961.

i celu reportażomania psychologiczna, chorobliwe szukanie egzotyzy i niesamowitości, rozkochany w wewnętrżnościach narcyzm, antyracjonalizm i aspołeczność, narkotyzujący seksualizm, mdły estetyzm, rezygnacja z twórczej, bojowej ambicji poznawania rzeczywistości socjalnej: oto cechy literatury najfałszywiej w świecie nazwanej awangardową<sup>9</sup>. Jest to głos istotny nie tylko ze względu na rangę wypowiadającego się krytyka; pozwala on bowiem także na rozpoznanie kulturowych (estetycznych, etycznych, światopoglądowych) ram ówczesnej lektury prozy omawianego autora.

Do grona twórców „literatury choromaniaków” (krytyk uważał więc dokonania artystyczne Choromańskiego za najbardziej reprezentatywne w tym zakresie) zaliczył Fik takich autorów, jak: Witkacy, Kaden-Bandrowski, Krzywicka, Rudnicki, Schulz, Ważyk, Uniłowski, Gombrowicz, Kurek, Iwaszkiewicz, Tuwim, Przyboś i Peiper. Zbiór to tyleż interesujący, co niejednorodny. Część wymienionych autorów to rówieśnicy Choromańskiego, jednak to twórcy różnych rodzajów literackich, nawiązujący do odmiennych tradycji. Autor *Rodowodu społecznego literatury polskiej* konstruuje bowiem pojęcie bardzo ogólne, syntetyzujące, co ostatecznie powoduje nieprzystawanie zaproponowanych kategorii do materii literackiej współczesności. Warto bowiem zwrócić uwagę, iż drogi omawianych twórców nigdy nie były wspólne, a i pod względem wartości artystycznych można dokonać zasadniczych rozróżnień. Jak wskazuje Janusz Termer, sama historia literatury rozprawiła się z autorem paszkwilu na „choromaniaków”. Wyniosła jednych, natomiast innych pogrzyżyła w niepamięć bądź też sprowadziła omawianą twórczość do „wymiarów przeciętności” (Krzywicka, Rudnicki, Kurek)<sup>10</sup>.

Warto jednak zaznaczyć, iż zaproponowany przez Fika w programie zwalczania „choromaniaków” zespół problemów jest bardzo ciekawy i dotyczy wielu fundamentalnych kwestii związanych z opisem twórczości autora *Zazdrości i medycyny*. Jednak wobec

---

<sup>9</sup> Ibidem, s. 251.

<sup>10</sup> Por. J. Termer: *Co z literaturą „choromaniaków”?* „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 8.

tytułowego bohatera terminu Fika krytyka jest podzielona. Przed wojną wysoko cenili dokonania Choromańskiego między innymi: Karol Irzykowski, Juliusz Kaden-Bandrowski, Ostap Ortwin, Leon Piwiński, Kazimierz Wyka. Krytycznie wypowiadali się o nich Antoni Słonimski, Kazimierz Wierzyński. Po wojnie natomiast — Janusz Sławiński. Rosner wskazuje na brak konsekwentnego zainteresowania badaczy Choromańskim, a „okolicznościowe recenzje” są tylko przejawem kronikarskiego obowiązku. Takich właśnie tekstów — dotyczących na przykład powieści *Różowe krowy i szare scandalie* — jest w czasopismach literackich i kulturalnych („Twórczość”, „Nowe Książki”, „Więź”) rok po jej wydaniu (1970) tylko sześć.

Zakłopotanie krytyki wynika — zdaniem Termiera — z obszaru dorobku prozatorskiego autora *Zazdrości i medycyny* (zwłaszcza tego po 1958 roku). I tutaj stawia popularyzator omawianej twórczości zasadniczą tezę: właściwe określenie omawianych zjawisk będzie możliwe tylko wtedy, kiedy dostrzeżone zostanie, iż pisarstwo Choromańskiego należy do płytszego nurtu tej literatury — nie wytrzymuje więc porównania ani z pisarstwem autora *Ferdydurke*, ani autora *Sklepów cynamonowych*. Stąd — zdaniem krytyka — nieporozumienia, które w tej czy innej postaci dają znać o sobie „po dziś dzień”<sup>11</sup>. Jak zauważa, wszystkie fundamentalne problemy sztuki współczesnej (relacja jednostka — społeczeństwo, uwikłania społeczne, historyczne i obyczajowe człowieka) Choromański raczej obserwuje, próbuje analizować — nie jest zaś „rewelatorem”, by użyć określenia Termiera. Przywołany osąd wydaje się bardzo ostrożnym wstępem do zrekonstruowania świata przedstawionego w omawianej prozie oraz analizy występujących tam powiązań ideowo-formalnych.

Trzeba jednak jeszcze raz zaznaczyć, iż drugi, powojenny, bardzo owocny okres twórczości Choromańskiego nie doczekał się syntetycznego opisu. Dlatego warto przyjrzeć się próbom analizy fenomenu opisywanej prozy, podjętym przez badaczy reprezentujących zagraniczne ośrodki naukowe. Co prawda, nie skupiają się oni

<sup>11</sup> Por. ibidem.



na zaniedbanym przez polską krytykę zjawisku powojennej twórczości — w odmienny jednak sposób przeprowadzają lekturę: kontekstowy, tematyczny, uwzględniający historię literatury europejskiej i światowej, dysponujący odmiennymi narzędziami literaturoznawczego opisu; wreszcie — krytycznie odnoszący się do ustaleń polskich badaczy w rzeczonym zakresie.

## Odczytania zagraniczne

Warte odnotowania są pierwsze zagraniczne próby analizowania omawianej twórczości<sup>12</sup>. Nazwisko Choromańskiego pojawia się w prezentowanych poniżej opiniach w szerszym kontekście — nie są to więc artykuły traktujące wyłącznie o tym fenomenie. W „The Hudson Review”, wydanym wiosną 1965 roku, znajduje się recenzja amerykańskiego wydania *Zazdrości i medycyny*. Marvin Mudrick krótko opisuje kontekst powstania tej powieści Choromańskiego w 1932 roku. Jego zdaniem, Alaina Robbe-Grilleta, autora powieści *The Erasers*, cechują bardzo podobne zainteresowania. Są to: „iluzja symultaniczności” czy „zwykłość halucynacji”. Kwestie więc dotyczące jednego z centralnych problemów prozy Choromańskiego, czyli odniesienia do poetyki psychologizmu oraz fokalizacji. Powieść — zdaniem krytyka — skoncentrowana na detalu i ornamencie doskonale stawia zasadniczy problem: „zrobiła to czy nie?”. Absurdalnie długotrwała i pełna symbolicznej przemocy burza stanowi akompaniament niezwykle silnych pasji bohaterów. Ostatecznie zaprezentowana niczym „bizantyjska ikona, zimna w swoim promiskuityzmie siła instynktu kobiety sprawia — poprzez swoją

---

<sup>12</sup> Nie udało mi się dotrzeć do wszystkich omówień analizowanej prozy. Wymagałoby to bowiem rozlicznych kwerend bibliotecznych w zagranicznych ośrodkach naukowych. Można więc tę część pracy potraktować jako wprowadzenie do dalszych, koniecznych studiów.

dwoistość — wrażenie całkowitej niewinności”<sup>13</sup>. Mudrick cytuje na zakończenie swojej mikroanalizy fragment finałowego dialogu powieści, w którym Widmar stara się postawić problem wierności; Rebeka jednak — niewzruszona — wywołuje w Widmarze poczucie winy; ten ostatni, skruszony, prosi ją ostatecznie o wybaczenie.

Recenzja George’a Kołodzieja z Indiana University stuosiemdziesięciosześcioronicowej antologii *Fifteen Modern Polish Short Stories: An Annotated Reader and a Glossary* Alexandra M. Schenkera, wydanej w ramach Yale Linguistic Series w 1970 roku przez Yale University Press (New Haven), wskazuje jednoznacznie na ważność tego zbioru. Jest to kolejne — po ukazaniu się antologii XIX- i XX-wiecznych tekstów pod redakcją Sigmunda S. Birkenmayera i Jerzego R. Krzyżanowskiego<sup>14</sup> oraz dwutomowej (niestety, niezaopatrzonej w słownik) publikacji Uniwersytetu Warszawskiego<sup>15</sup> — wydawnictwo przygotowane dla angielskojęzycznych studentów. Znajdują się w niej teksty między innymi Szaniawskiego, Choromańskiego, Różewicza, Iwaszkiewicza, Dygata, Mrożka, Rudnickiego, Hłaski, Brandysa, Brychta, Andrzejewskiego. Student więc nie tylko zapozna się — zdaniem autora recenzji — z szerokim spektrum sytuacji czy fenomenów charakterystycznych dla współczesnej Polski (Polski wielkich miast, prowincjonalnych miasteczek, małych wsi, polskiego Wybrzeża czy domów twórczości), ale i z bogactwem stylistycznym, właściwym dla danego pisarza. Autor recenzji wskazuje na różnice w artyzmie poszczególnych utworów, omawia następnie

<sup>13</sup> M. Mudrick: *All That Prose* [Review]. „The Hudson Review” 1965, Vol. 18, No. 1, s. 115 („a coldly promiscuous woman, as remote and stylized as a Byzantine icon, a force of duplicity so instinctive and unshakable as to compel a man to take it for seamless innocence”) — wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa — z zastrzeżeniem dużej swobody interpretacyjnej w odniesieniu do analizowanych tekstów podążam za wskazaniem poststrukturalistycznej koncepcji przekładu.

<sup>14</sup> Por. *A Modern Polish Reader*. Eds. S. Birkenmayer, J.R. Krzyżanowski. [Pennsylvania State University] 1966.

<sup>15</sup> Por. *Wybór tekstów na użytek lektoratów języka polskiego dla cudzoziemców*. T. 1. Red. C. Rowiński; T. 2. Red. L. Kacprzak, C. Rowiński. Warszawa 1996.

problem stylu właśnie. Opowiadanie Choromańskiego — obok utworów Kowalskiej i Szaniawskiego — określone zostało jako „bardziej kolokwialne”<sup>16</sup>. Stanowi więc przykład twórczości reprezentacyjnej dla XX-wiecznej prozy polskiej — przynajmniej w ocenie redaktorów zbioru.

James M. Seamon z Northwestern University w Evanston (Illinois, USA) próbuje w swoim artykule wskazać na warunki wprowadzania elementów wiedzy o literaturze polskiej w szkołach średnich, sytuując je w kontekście wiedzy o Polsce i Polakach — świadkach i ofiarach opresji, ale i służących jako pomost pomiędzy kulturami Wschodu i Zachodu. Seamon wskazuje, iż wprowadzenie do literatury polskiej może być okazją do poznania bardzo cennego materiału, z którym w inny sposób studenci mogliby nigdy się nie zetknąć. Wskazuje również, iż niezbyt szeroka baza przekładów polskiej literatury dodatkowo utrudnia takie dydaktyczne zamierzenie. Omawiając literaturę okresu międzywojennego, autor wskazuje na wielość nurtów oraz jej nowoczesność. Trzech najważniejszych autorów tego okresu to — zdaniem Seamona — Stanisław Witkiewicz, Michał Choromański i Witold Gombrowicz. Opisując *Zazdrość i medycynę*, wskazuje, iż „jest makabryczna, groteskowa i patologiczna. Dominantą powieści jest raczej ukazanie tytułowego fenomenu, nie zaś skoncentrowanie na formie”<sup>17</sup>. To ciekawe, aczkolwiek dyskusyjne, rozstrzygnięcie zdaje się nie podejmować jednego z kluczowych problemów prozy Choromańskiego: mistrzostwa formy właśnie i wyjątkowego opanowania kunsztu korzystania z rozmaitych tradycji poetyki.

Wskazani autorzy — charakterystyczni, zdaniem autora, dla okresu międzywojennego — rozpoczynają serię nazwisk, spośród których warto wymienić Nałkowską, Borowskiego, Herberta, Leca,

---

<sup>16</sup> Por. G. Kołodziej: *Fifteen Modern Polish Stories: An Annotated Reader and a Glossary by Alexander M. Schenker* [Review]. „The Slavic and East European Journal” 1971, Vol. 15, No. 3, s. 372–373.

<sup>17</sup> J.M. Seamon: *Introduction to Modern Polish Literature in the Secondary School*. „The English Journal” 1971, Vol. 60, No. 1, s. 38 („Jealousy and Medicine, is macabre, grotesque, and pathological, Interest in his novels lies in his treatment of subject matter rather than in his form”).

Mrożka. Jest więc miejsce Choromańskiego bardzo znacząco wyeksponowane. Artykuł kończy zestawienie pomocnych w studiowaniu polskiej literatury antologii (pod redakcją Filipa i Michaela *Polish Anthology*, Mayewskiego *The Broken Mirror*, Ordon *Contemporary Polish Short Stories*, Stillmana *Bitter Harvest*, *Polish Writing Today*), specjalnych wydań czasopism kulturalnych („Tri-Quarterly”: specjalny numer z 1967 roku, „Tulane Drama Review” z 1967 roku), podręczników (Adama Gillona i Ludwika Krzyżanowskiego *Introduction to Modern Polish Literature*) czy autorskich książek (*Theatre Notebook: 1947—67* Jana Kotta).

Czwartym, wartym odnotowania głosem jest analiza Dorothy Kelly, zamieszczona w „Comparative Literature” — przeglądzie wydawanym przez University of Oregon. Autorka omawia wydaną w 1995 roku książkę Rosemary Lloyd *Closer and Closer Apart* — studium tematyczne zazdrości w literaturze światowej. Zdaniem Kelly, zazdrość jest uprzywilejowanym fenomenem w wielu tekstach; funkcjonować może również jako lustro, w którym odbija się struktura literatury. Ujęta jako patrzenie i interpretowanie, stanowi zazdrość rodzaj metafory czytania i pisania: „zazdrosny kochanek musi szpiegować kochaną osobę, by odkryć prawdę i »napisać« logiczną opowieść o tym, co się stało. W podobny sposób pisarz stara się zrozumieć elementy rzeczywistości, złożyć je — i poprzez interpretację — utworzyć tekst”<sup>18</sup>. Zazdrość ma więc — w ujęciu Lloyd — być siłą sprawczą opowiadania (narracji). Mechanizm ten przebiega w dwóch etapach: najpierw szczególnie intrygująca staje się dla człowieka perspektywa przypuszczająca („co, jeśli...?”); ta przekształca się następnie w skłonność do tworzenia wielu wyjaśniających opowieści. Analogicznie, zazdrość produkuje inne „narracje wyjaśniające” podejrzaną osobę, która pragnie wyprzeć się w ten sposób wszelkich podejrzeń zazdrosnego/zazdrosnej. To „narracyjne żniwo” z łatwością przekształca się w manię analiz

<sup>18</sup> D. Kelly: *Closer and Closer Apart* by Rosemary Lloyd [Review]. „Comparative Literature” 1997, Vol. 49, No. 3, s. 275 („The jealous lover must spy on the loved one to try to learn the truth and then »write« a logical story about what is going on; in this same way, the writer aims at understanding and pieces together an interpretation that becomes the text”).

siebie samego i innego<sup>19</sup>. Bardzo ciekawie zarysowana koncepcja „zazdrości jako przyczyny powstawania narracji” ujęta jest w kontekście przywołanego fenomenu jako literackiego (kulturowego) toposu. Ten mechanizm ma również swoisty rytm: czytania (obserwacji) i pisania. W przypadku Balzaca czytelnik styka się z dokładnym odwzorowaniem struktury zazdrości, będąc manipulowanym w ten sam sposób, jak w tekście opisany jest proces manipulowania żony przez jej męża. To wyraźne zbliżenie między figurą zazdrości a koniecznością tworzenia narracji wyjaśniająco-usprawiedliwiających jest bardzo owocnym pomysłem komparatystycznym. Lloyd analizuje bowiem przykłady jego literackich realizacji autorstwa Balzaca, Prousta, Trollopego, Chomajskiego, Musila, Brontë, Tolstoję, de Beauvoir, Nabokowa oraz innych. Nobilitujące usytuowanie *Zazdrości i medycyny* pośród kilku klasycznych dzieł, bezcennych dla światowego dziedzictwa kultury, pozwala również i na odczytywanie jej przy użyciu nowych narzędzi: Lloyd analizuje bowiem cztery zasadnicze struktury warunkujące fenomen zazdrości. Są to: interpretacja Innego, płci, represji oraz autoreflekcyjna natura zazdrości „pisanej” przez literaturę.

Nie zgadzam się natomiast z interpretacją *Zazdrości i medycyny* jako politycznej metafory „dyktatury, w ramach której książka została napisana”<sup>20</sup>. Oczywiście, pożądanie wejrzenia w myśli innych jest zdecydowanie cechą systemów autorytarnych, nie wiązałbym jednak tego typu wnioskowania z kontekstem politycznych czy społecznych okoliczności powstania powieści. Zaprezentowana interpretacja nie posiłkuje się dodatkowo żadnym argumentem tekstowym. Co prawda badaczka wskazuje, iż „odwzorowanie projektowanej kontroli politycznej może być dostrzeżone w momencie, kiedy zazdrosny kochanek pożąda sposobu, by dotrzeć do myśli drugiej osoby”<sup>21</sup>. Niemożność dojścia do tego typu wiedzy powoduje frustrację kierującą zazdro-

<sup>19</sup> Por. ibidem, s. 275.

<sup>20</sup> Ibidem („a political metaphor for the dictatorship under which it was written”).

<sup>21</sup> Ibidem („a [...] representation of attempted political control can be seen when the jealous lover desires a kind of access to the other's mind”).

sny podmiot ku redukcji, uciszeniu, zabiciu tej niekontrolowalnej osoby lub swojego rywala w dostępie do niej.

Najciekawsza — zdaniem Kelly — teza postawiona przez Lloyd kieruje w stronę problemu metatekstowego aspektu „lustrzanej struktury” zazdrości w literaturze. Jak wskazuje badaczka, „tłumienie podejrzenia u zazdrosnego partnera ukazane być może jako paralela zabiegów narratora, by wytłumić (wyciszyć) konkurencyjne interpretacje tekstu”<sup>22</sup>. Opozycją wobec owego wyciszania stać się może — w przypadku niedosłęgo represjonowania — odmienne, dywersyjne rozumienie. Lloyd ostatecznie wskazuje, iż w omawianych tekstach wyraźne są ślady wielu — często skonfliktowanych — głosów i tożsamości.

Podstawą rozpoznania bardziej systematycznej zagranicznej krytyki Choromańskiego będzie szersze omówienie dwóch artykułów krytycznych. Pierwszy z nich — zamieszczony w prestiżowym „The International Fiction Review” w numerze zimowym w 1983 roku, autorstwa Sydney Schultze — skupia się na jednym utworze omawianego prozaika. Tytuł rozprawy brzmi: *Choromański's „Jealousy and Medicine”*. Drugi tekst odnosi się do rezultatów dociekań Wystouch, Konkowskiego, Termera, Jakowskiej czy Sołtysika. Jego autorka, Anna M. Frajlich, próbuje jednak wskazać na nieco szerszy kontekst kulturowy powieści. Szkic *Michał Choromański and Otto Weininger: Jealousy, Sex and Character* dotyka powiązań wymienionych myślicieli, wskazuje jednocześnie na warunki inspiracji polskiego twórcy książką Weininger *Płeć i charakter*.

Wymienione publikacje są — już poprzez podjęty temat, zarysowaną problematykę i interesujący autorkę horyzont badawczy — bardzo znamienne. Świadczą o dwóch istotnych ramach recepcji Choromańskiego (nie tylko zresztą za granicą): pierwszą z nich jest nieustające zainteresowanie (zaintrygowanie) badaczy drugą — po debiutanckich *Białych braciach* — powieścią wspomnianego autora. Równie istotna jest też i inna okoliczność — odczytywanie twórczości Choromańskiego dokonywane jest wyłącznie

---

<sup>22</sup> Ibidem („jealous lover's silencing of the other can parallel the narrator's desire to silence rival interpretations of the text”).

przez pryzmat *Zazdrości i medycyny*, a bardzo często tylko do niej się ogranicza.

Sydney Schultze wskazuje na początku swojego szkicu, iż nikła znajomość twórczości Choromańskiego na Zachodzie jest diagnozą, która w małym stopniu różni się od sytuacji w Polsce. Tłumaczenia jednak na szesnaście języków „bestselleru” *Zazdrość i medycyna* świadczą o ciągłej — po ponad pięćdziesięciu latach od jej opublikowania — „świeżości” tej pozycji, którą badaczka określa mianem „masterpiece”. Co więcej, wyraża nadzieję, iż za pomocą „bliższej obserwacji” *Jealousy and Medicine*<sup>23</sup> uda się jej wzbudzić zainteresowanie szerszej rzeszy czytelników. Jako pierwsze zadanie stawia sobie Schultze odpowiedź na przywoływaną przez siebie wypowiedź Leona Piwińskiego („głównego krytyka” omawianego tekstu), który wskazywał w 1933 roku, iż „tej niezwyklej powieści można zarzucić przede wszystkim brak filozoficznej głębi. Zazdrość (ale w związku z tym i miłość) została może zbyt zredukowana do patologii”<sup>24</sup>. Badaczka odnosi się do tego twierdzenia, ujmując omawiany tekst jako dobrze skonstruowany odbłask idei „niezrównoważonego” austriackiego filozofa. Jest to więc w istocie klucz do odczytania osobliwej interpretacji idei Weininger’a. Sąd Piwińskiego nie może być poza tym uznany za szczególnie trafny — ze względu na błąd logiczny (utożsamienie pojęć „zazdrość” i „miłość”) oraz zdefiniowanie zazdrości jako fenomenu „niepatologicznego”. Trudno się zgodzić z tak zaprojektowaną siatką pojęć.

Dla Schultze „oczywistym” powodem zainteresowania szpitalnym otoczeniem jest długotrwała kuracja Choromańskiego po I wojnie światowej. Streściwszy zasadnicze wątki powieści, badacz-

---

<sup>23</sup> Badaczka wskazuje, iż posługuje się wydaniem *Jealousy and Medicine* z 1964 roku (wydawnictwo New Directions w Norfolk, Connecticut), zrealizowanym na bazie przekładu Eileen Arthurlton-Baker z 1946 roku (Londyn, wydawnictwo The Willow Press).

<sup>24</sup> S. Schultze: *Choromańskis „Jealousy and Medicine”*. „The International Fiction Review” 1983, Vol. 10, No. 1, s. 15 („As a whole, this remarkable novel lacks one thing — philosophical depth. Jealousy [and hence love, as well] has here been reduced to pathology perhaps a bit excessively”).



ka wskazuje na warunki funkcjonowania miłosnego trójkąta i podkreśla, iż komentowany autor próbuje odkryć złożoność sensów miłości, prawdy, natury i pracy. Dosyć (zbyt) szeroki ten horyzont na pewno akcentuje kwestię najważniejszą, czyli prawdę (w powieści i w relacjach pomiędzy ludźmi).

Opisując problem miłości, badaczka z Univeristy of Louisville koncentruje się na Rebecce — odczytując tę postać jako ślad, znak, drogowskaz kierujący w stronę pojęć takich, jak: miłość i kobiecość. Dopiero zrozumienie psychiki Rebeki — wskazuje literaturoznawczyni — pozwoli zrozumieć *Zazdrość i medycynę*. Wydaje się, że źródło inspiracji dla zarysowanej problematyki płciowej może stanowić dla Schultze wydana w 1903 roku książka Ottona Weiningera *Płeć i charakter*. Te powiązania są dobrze znane, wypowiada się na ten temat sam Choromański (w *Memuarach* na przykład): zarysowana w *Płci i charakterze* koncepcja kobiety była na początku XX wieku bardzo popularna. Podając przykłady z literatury, muzyki, sztuki, ludowych podań i własnych obserwacji (!), Weininger konstatuje, iż kobiety pozbawione są moralności, osobowości, talentu, pamięci, logiki, geniuszu; do tego cechuje je zwodniczość. Zdaniem austriackiego myśliciela, są one ucieleśnieniem seksualności i tylko asceza może je uratować.

Rebeka nie buduje prawdziwych, trwałych relacji z żadnym z mężczyzn — bohaterów *Zazdrości i medycyny*. Bardzo ciekawa interpretacja myśli Weiningera obecna dzięki wprowadzeniu bohaterów żydowskich (według austriackiego filozofa Żydzi mają podobne cechy do kobiet — są amoralni, brak im godności) pozwala zestawić Reбекę z Abrahamem. Ten ostatni zostaje przytłoczony i ostatecznie zabity ładunkiem kobiecego erotyzmu. Przykładem na to, że praca Weiningera jest już dzisiaj przestarzała, natomiast proza Choromańskiego — nie, jest zarysowana paralela pomiędzy zapachem łączącym Reбекę i Abrahama — stanowiąca antytetyczny związek miłości i śmierci. Frajlach nie omieszkła dodać, iż *Zazdrość i medycyna*, „ujmując lekkością, aurą zagadkowości, walorami artystycznymi, symboliką, skomplikowaną strukturą, broni się przed przeniesieniem do »muzeum osobliwości«; co więcej — zajmuje



miejsce w królestwie współczesnej beletrystyki”<sup>25</sup>. Kolejnymi ciekawymi zabiegami są użycie przyrody do sygnalizowania (i zwiastowania) relacji uczuciowej pomiędzy bohaterami oraz wykorzystanie symboliki opadania (jak wylicza amerykańska badaczka, co najmniej piętnaście przedmiotów upada w trakcie akcji powieści).

Schultze zajmuje się następną interesującą kwestią — znaczeniem imion bohaterów powieści, i stara się je dokładnie opisać anglojęzycznemu czytelnikowi (widmo i mara składają się na imię Widmar; nieprzypadkowo odwrócony został biblijny porządek ofiary Abrahama: tutaj ojciec ginie, podczas gdy jego syn naprawia przewody). Badaczka zarysowuje jednak pewną hierarchię literackich rozwiązań: najważniejszym, według niej, jest wprowadzenie atmosfery zagadkowości — dostarczającej czytelnikowi wielu znakomitych wrażeń.

Przechodząc do zasadniczego wskazania — o rozumieniu przedstawionego w niej świata — Schultze kieruje uwagę w stronę inwersji czasowej, „braku informacji”, niemożności rozpoznania przez bohaterów (i czytelników) przedstawionych fragmentów rzeczywistości. Przytoczenie słów Widmara dotyczących bezradności oraz niemożności dostosowania do zmieniającej się rzeczywistości stanowi bardzo istotny ślad koncepcji poznawczej człowieka przedstawionej w *Zazdrości i medycynie*. Wierne odniesienie do myśli Weininger czyni autora przytroczonego tekstu badaczem irracjonalności życia: „Choromański bowiem opowiada historię z retrospektywy: tak więc »bieżące« wydarzenia są szczegółowo opisywane, jednak niektóre z nich (przyczynki) prowadzące do danej sytuacji pozostają nieznanne aż do momentów stopniowego odsłaniania ich znaczenia w toku narracji. Postaci nie rozumieją znaczenia i sensu poszczególnych zdarzeń bądź nie potrafią zinterpretować dowodów, które są im znane. Czytelnicy przysposobieni są do włączenia się w świat emocji bohaterów poprzez konfrontację z tożsamymi problemami — brakiem wiedzy i niemożnością rozumienia tego, co wiemy”<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Ibidem, s. 17 („light touch, its air of mystery, and its artistry, its imagery and intricate structure, rescue it from the closet of curiosities and lift it into the realm of fine modern literature”).

<sup>26</sup> Ibidem, s. 17 („Choromański tells the story in a long flashback. As with most flashbacks, a situation is presented, but the events leading up to and explaining

Co jednak niezmiernie istotne — w przekonaniu Schulitze — w ten sposób dokonuje pisarz wyjścia poza horyzont „bloku wschodniego” i sytuuje swoje dokonania w „głównym nurcie” literatury zachodniej. Bardzo sprytny zabieg reinterpretacji światopoglądu Weininger’a jako sposobu zgłębiania nieracjonalności życia jest dzisiaj — w odróżnieniu od koncepcji austriackiego myśliciela — bardzo przekonujący.

Co więcej, niespodziewane zwroty akcji, zmiany czasowej perspektywy, fragmentaryczna porcja informacji — doskonale wpisują się w zaproponowany przez Choromańskiego świat przedstawiony. Kilka jednak jego elementów — zdaniem Schulitze to nierozwiązane zagadki — pozostaje nierozpoznanych (na przykład znaczenie epizodu narciarskiego czy pochyłej sylwetki). Widmar — otoczony kolorowymi znakami, których barwy i kształt intrygują — pozostaje bezradny w odczytywaniu ich znaczenia. Podobieństwo do montażu filmowego (podnoszone również przez polskich krytyków) pozwala uznać omawianego prozaika za jednego z najlepszych eksperymentatorów: „jego konstrukcja podobna do montażu filmowego, symbol oraz suspens wytrzymują porównanie z najlepszymi dziełami współczesnych nowatorów w zakresie fikcji”<sup>27</sup>. Ten bardzo wyraźny głos krytyczny jednoznacznie wskazuje, iż opisywane przez Schulitze „miejsce nieobecne” analizowanej przez nią twórczości jest dla niej zupełnie nieuzasadnione; wartość artystyczna prozy Choromańskiego (zwłaszcza *Zazdrości i medycyny*) winna ostatecznie usytuować ją w kręgu najważniejszych dokonań współczesnej literatury europejskiej.

Anna Frajlich — polska Żydówka, urodzona w Kirgistanie poetka i badaczka literatury, mieszkająca w Stanach Zjednoczonych — rozwija wątki sygnalizowane w syntetycznym szkicu Schulitze.

---

this situation remain unknown until gradually revealed in the course of the story. The characters themselves do not understand the meaning of various events, or how to interpret the evidence they do possess. We are made to participate in the emotions of these characters by being confronted with the same problems: a lack of information, and an inability to comprehend what we do know”).

<sup>27</sup> Ibidem, s. 18 („his cinematic use of montage, symbol, and suspense bear comparison with the work of the best modern experimental fiction writers”).

Wskazuje na bardzo złożone konteksty i inspiracje: rosyjską literaturę symbolistyczną oraz lingwistyczną. Zastanawia się jednak, dlaczego Karol Irzykowski pyta o *Zazdrość i medycynę*<sup>28</sup> w tytule swego tekstu krytycznego: *Przekładaniec, kupa czy kompozycja*?<sup>29</sup>. Znaczące, że Frajlich próbuje znaleźć odpowiedź, sięgając do debiutanckich *Białych braci*: tam ważny jest wiatr, poruszony jest problem niewierności małżeńskiej oraz relacji pomiędzy Polakami i Żydami. Choromański, zdaniem badaczki, odkrywa w znakomicie zresztą przyjętej (między innymi przez Józefa Wittlina) powieści funkcję tajemniczych sił wpływających na życie i los ludzki. Na przykład właściwe bądź niewłaściwe miejsce rozwikływania własnych problemów determinuje wynik tych wysiłków. Podobnie w następnej powieści: Rebeka zachowuje spokój, natomiast Widmar — spotkawszy ją, nie może się opanować; Tamten również zdaje się tracić kontrolę nad zabiegiem.

W debiutanckim więc utworze odnajduje Frajlich zarys eksperymentów rozwiniętych w powieści o miłosnym trójkacie. Nie sposób nie podkreślić wagi tematycznego połączenia dwóch tekstów — mianowicie krótkiej eksplikacji znaczenia rytmu na przykładzie zdradzającej żony. Paralelizm (i zestawienie), jak i odwrócenie porządku to — zdaniem badaczki — dwa szczególnie ważne zabiegi konstrukcyjne: adwersarze stają się przyjaciółmi; natomiast przyjaciele — śmiertelnymi wrogami. Nie-bracia stają się braćmi (w debiutanckiej powieści), bracia natomiast są potencjalnymi rywalami (bracia Gold w drugim utworze powiązani z lekarzem i Widmarem). Po wtóre — trójkąt jest bardzo ważną figurą w prozie Choromańskiego (w *Białych braciach* — to Grass, Bielicz i Brajtis; w *Zazdrości i medycynie* — Rebeka, Tamten i Widmar oraz wariacja tej geometrycznej figury: Widmar — Dubilanka — Rebeka). Można by więc wskazać na „dynamikę ambiwalencji” w omawianych tekstach. Jak zaznacza Frajlich, „dualizm ten dotyczy także zjawisk naturalnych: Zakopane — samo w sobie wyjątkowe, nieuchronne

---

<sup>28</sup> Badaczka wykorzystuje następujące wydanie New Directions: M. Choromański: *Jealousy and Medicine*. Transl. E. Arthuron-Barker. Nowy Jork 1964.

<sup>29</sup> K. Irzykowski: *Przekładaniec, kupa czy kompozycja?* „Pion” 1937, nr 7.

*genius loci* we wszystkich utworach Choromańskiego, jego magiczna Góra — utrzymuje podwójną naturę czy tożsamość. Jego klimat pozwala wyleczyć się z gruźlicy, jednakże jego wiatry warunkują przygnębienie i często przynoszą cierpienie tym samym pacjentom<sup>30</sup>.

Ciekawe wskazanie Tony'ego Tannera w *Adultery in the Novel* pozwala odczytać sytuację w *Zazdrości i medycynie* bardziej jako niestabilny trójkąt zdrady powielany jako struktura w literaturze zachodniej, nie zaś jako statyczną symetrię małżeństwa<sup>31</sup>. Frajlích ocenia, iż polska kultura nie przewiduje romansu matki Polki: „jak przekonuje Seweryna Wysłouch, oczekujemy czegoś podobnego do wydarzeń mniej lub bardziej podobnych do tych z *Anny Kareniny* czy *Madame Bovary*, lecz nic takiego się nie dzieje: im większe emocjonalne napięcie (terror) — tym większe rozczarowanie”<sup>32</sup>.

Tanner uznaje, iż język kreuje obraz zdrady — nawet wtedy, kiedy ona nie miała miejsca. Badaczka polskiej literatury wskazuje w ten sposób na postać Otella, znajdując w nim jedną z najważniejszych inspiracji Choromańskiego. Argumentem na rzecz takiego postawienia problemu jest wywiad, którego autor udzielił w 1934 roku „Kuźni Młodych”, wskazując, iż — jako pisarz — zawsze zdawał sobie sprawę z ważności Shakespeare’a jako aktualnej ramy kulturowych i literackich odniesień. I tutaj właśnie zauważa Frajlích jedno z największych zaniedbań polskiej krytyki: „zapytawszy siebie [...], do jakiego dokładnie schematu konstrukcyjnego odwołuje się *Zazdrość i medycyna*, jaką pustkę wypełnia ta powieść w pol-

---

<sup>30</sup> A.M. Frajlích: *Michał Choromański and Otto Weininger: Jealousy, Sex and Character*. „Polish Review” 2000, No. 1(46), s. 72 („The dualism pertains to a natural phenomena as well; Zakopane itself, a fateful *genius loci* in all of Choromański's prose, his magic Mountain, maintains a double nature/identity as well. Its climate brings about the cure for tuberculosis, yet its winds sow madness, and often bring suffering to those very same patients”).

<sup>31</sup> Por. T. Tanner: *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*. Baltimore 1979, s. 12.

<sup>32</sup> A.M. Frajlích: *Michał Choromański...*, s. 73 („As Seweryna Wysłouch points out, we expect something will happen more or less along the lines of *Anna Karenina* or *Madame Bovary*, but nothing happens: the greater the emotional terror, the greater the disappointment”).

skiej literaturze i co stoi za układem relacji głównych bohaterów. To doprowadziło mnie do jednego ze strukturalnych aspektów tego utworu — zupełnie przeoczonego — [...] gdzie szukać klasycznego (archetypicznego) układu zazdrości?”<sup>33</sup>. Można ostatecznie wskazać, iż dopiero lektura zagraniczna — na przykład Anny Frajlch czy Rosemary Lloyd — sytuuje powieść Choromańskiego na tle tradycji, toposów i archetypów zachodniej kultury. Nie sposób odmówić tym odczytaniom świeżości i odkrywczości.

Oczywiście, Frajlch dotyka też kwestii podejmowanych przez Weininger — tekst pochodzi z 2000 roku — kiedy to badaczka wskazuje na rosnące zainteresowanie *Płcią i charakterem*, pozwalające na wyznaczenie ważnej linii w interpretacji twórczości Choromańskiego (poprzez wyraźne paralele). Myśl omawianego psychologa stanowiła jednak już wcześniej przedmiot zainteresowania intelektualistów. Na przykład Ostap Ortwin wskazywał, iż amoralność Rebeki jest wynikiem braku duszy kobiety. Frajlch zaznacza jednak, iż w *Zazdrości i medycynie* dochodzi do przekroczenia ram myśli Weininger — emancypacja kobiety jest nie tylko możliwa poprzez różnicę (relację) płciową; Rebeka osacza dwóch bohaterów, powodując zmianę norm etycznych. Frajlch — za Ortwinem — wskazuje na nowatorskie ujęcie problematyki moralnej w opisywanej twórczości. Zgadza się więc w tej kwestii z Sydney Schultze, która również mówiła o swoistym „przekroczeniu” wąskich ram myśli Weininger i wskazywała na uniwersalną, ponadczasową wartość koncepcji Choromańskiego. Lektura proponowana więc przez Annę Frajlch wyznacza szerokie, kontekstowe ramy lektury; wskazuje na wielość filozoficznych czy światopoglądowych inspiracji Choromańskiego, w cień przesuwając kwestie historycznoliterackie. Warto jednak zaznaczyć, że również tutaj pojawia się zapis dotyczący wykorzystania ekspresjonistycznego modelu prozy behawioralnej. Oma-

---

<sup>33</sup> Ibidem („I asked myself, however, what literary scheme in particular informs *Jealousy and medicine*, what void does this novel fill in Polish literature, and what stands behind the structure of protagonists. It led me to conclude that one structural aspect of this novel has been totally overlooked [...] I tried to think where does one look for the classic archetypal design of the jealousy plot?”).

wiany tekst stanowi wreszcie próbę krytycznego określenia miejsca *Zazdrości i medycyny* w literaturze (kulturze) europejskiej. I to zamierzenie wydaje się jednym z najważniejszych skutków zainteresowania zagranicznych badaczy twórczością autora *Zazdrości i medycyny*.

### Czy tylko *Zazdrość i medycyna*?

Z przedstawionych analiz wynika, iż to właśnie ta powieść nie tylko jest w centrum zainteresowania badaczy, sytuując jednocześnie pozostałe książki na mało istotnych peryferiach, ale stanowi także znak rozpoznawczy twórczości Choromańskiego również za granicą. Najważniejszym argumentem świadczącym też o niesłabnącym zainteresowaniu omawianą powieścią jest statystyka wydawnicza: w Niemczech wydano *Eifersucht und Medizin / Die Eifersuchtigen: Roman* 8 razy (1934, 1935, 1954, 1964, 1967, 1987, 1987, 1988), pozostałe powieści (*Biali bracia*, *Dygresje na temat kaloszy*, *Głównictwo*, *możliwa i praktykarze*, *Opowiadanie wariackie*, *Przechadzka między dobrem a złem*, *Różowe krowy i szare scandale*, *W rzecz wstąpić*) to 8 wydań — w tym — w tłumaczeniu znakomitego Henryka Bereski (dwie ostatnie powieści). Jako „detektivka” określano *Zazdrość i medycynę* w Czechach, ukazała się ona ponadto w latach 1945–1970 w Londynie (1946), Nowym Jorku (1964), Montrealu (1945), Buenos Aires (1947), Brazylii (ok. 1949) czy Mediolanie (1960). Omawiana powieść była tłumaczona jeszcze na język fiński, rosyjski, hiszpański, holenderski, łotewski, szwedzki, węgierski i włoski. Sytuacja powojenna jest tutaj szczególnie ważna, wskazując na przynależenie omawianej „detektivki” (choć oczywiście jest to rozpoznanie genologiczne tylko częściowo trafne) do kanonu literatury europejskiej (światowej) i niesłabnące nią zainteresowania publiczności literackiej.

Analizy badaczek z Uniwersytetów Louisville i Columbia dowodzą, iż zagraniczna lektura prozy Choromańskiego wnosi nie

tylko odmienną, dopełniającą perspektywę, ale i stanowi ważne wskazanie kwestii dotąd w dyskursie polonistycznym w kraju pomijanych, marginalizowanych. Dlatego wyjście od mapy „obecności i nieobecności” literatury polskiej za granicą w przypadku *Zazdrości i medycyny* jest krokiem bardzo interesującym i badawczo istotnym.

Zasadniczym pytaniem, niepostawionym jednak przez wymienionych powyżej, jest pytanie o miejsce *Zazdrości i medycyny* w polskiej — a co za tym idzie: europejskiej — historii literatury. Na pewno rozpoznanie Lloyd sytuuje się blisko omawianego problemu, ale nie dotyka jego centrum: która z właściwości powieści stanowi o jej wadze dla polskiego uniwersum. Czy jest to — jak chce Frajlich — podjęcie archetypicznej figury trójkąta, czy analiza przymiotów kobiety (według Schultze)? Wydaje się, że — pomimo interesujących odpowiedzi badaczek — nie jest to jednak koncept tematyczny. To uwydatnienie charakterystyki techniki pisarskiej Choromańskiego, która pozwala *Zazdrości i medycynie* odnieść się zarówno do dziedzictwa polskiej modernistycznej refleksji nad językiem, rozwinąć pewne rozwiązania zastosowane już w debiutanckiej powieści oraz w oryginalny sposób odpowiedzieć na projekt polskiej prozy psychologicznej w Dwudziestolecie.



Modernizm — poetyckość — narrator:  
neologizmy w powieści  
*Różowe krowy i szare scandalie*

Samookreślenie jako „ostatniego pisarza Młodej Polski” stawia twórczość Michała Choromańskiego w przestrzeni problemów pogranicza: specyficznych dla omawianej epoki i następujących po niej wybuchów awangardy. Jedną z kluczowych dla modernizmu kwestii jest zainteresowanie samym fenomenem języka, co wiązało się z odkryciem jego specyfiki: „jako podstawowego narzędzia i uniwersalnego medium kulturowej aktywności oraz jako problemu o rosnącym, z biegiem czasu — fundamentalnym znaczeniu dla filozoficznej, antropologicznej i estetyczno-literackiej refleksji”<sup>1</sup>. Wynikał ów nagły wybuch badawczego zaintrygowania ze znaczących zapóźnień polskiej myśli językoznawczej oraz odmiennych warunków tworzenia się (zubożałego w porównaniu do francuskiego czy rosyjskiego) pola priorytetowych problemów estetycznych formacji.

Jak wskazywał Jan Prokop, „Ubóstwo świadomości lingwistycznej pokolenia jest zdumiewające. [...] Jest oto tak, że Młoda Polska chciałaby zredukować mowę (*langage*) do jednostkowej, jedno-razowej *parole*, wykluczając *langue*, nie licząc się z ciężarem (także konotacyjno-mitologicznym, ideologicznym) *langue*. [...] Awan-

---

<sup>1</sup> R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002, s. 49.



garda odkryła, że »naiwna« *parole* nieświadomie ciąży ku *langue*, to jest bezrefleksyjna językowo wypowiedź ciąży ku stereotypowi, ku schematowi, traci swą jednorazowość, zamieniając się w powielaną odbitkę. [...] Otóż Młoda Polska uwierzyła w *parole* »naiwną«, stąd lądowała w stereotypie *langue*. Szukając jedyności, zwykle kończyła powielanym banałem. Ważna problematyka lingwistyczna literatury rozmyśla się w otchłani nagiej duszy”<sup>2</sup>. Osąd ten — zbyt ostry i jednoznaczny — został podany przez współczesnych badaczy (w tym — Ryszarda Nycza) w wątpliwość; jednakże przywołana wypowiedź autora *Języka modernizmu* wskazuje na pewien znaczący aspekt problemu, bliiski doświadczeniom czytelniczym. Właśnie te cechy literatury omawianego okresu „decydują dziś o przebrzmiałym, historycznym już tylko znaczeniu sporej jej części dla współczesnego odbiorcy”<sup>3</sup>. Można więc uznać, iż literatura Młodej Polski w znaczącej części ulegała prymatowi absolutnego zindywidualizowania języka artystycznego, co pociągało za sobą zdystansowanie wobec systemu (określonego jako *langue*). Dochodziło w ten sposób do paradoksu indywidualizacji — wiodącej do stereotypu (kliszy) językowego. Udało się jednak bardzo wielu indywiduálnościom literackim okresu Młodej Polski wypracować własny, niepowtarzalny styl.

José Ortega y Gasset dostrzegał tę tendencję w szerszym zakresie, wskazawszy, iż poeta modernistyczny „musi zniknąć, zgiąć, przeistoczyć się w czysty bezosobowy głos, tchnący w przestrzeń słowa będące prawdziwymi podmiotami lirycznego działania. Ten czysty, bezosobowy głos, akustyczny nośnik wiersza, jest głosem poety, który potrafi wzbić się ponad swoje człowieczeństwo”<sup>4</sup>. Odpodmiotowienie wieść miało bowiem do sztuki, rozumianej jako byt ponadczasowy, ponadosobowy, metafizyczny. Dlatego konieczne stało się przekreślenie konwencyonalnych więzi

<sup>2</sup> J. Prokop: *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków 1978, s. 40–42.

<sup>3</sup> R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 49.

<sup>4</sup> J. Ortega y Gasset: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przeł. P. Niklewicz, wybrał i wstępem opatrzył S. Cichowicz. Warszawa 1990, s. 303.

podmiotu ze światem: badacze za prototypową postać literacką modernizmu uznają bohatera *Notatek z podziemia* — pozbawionego tożsamości, zdystansowanego od społecznych norm, łamiącego zasady moralne, charakteryzującego się nadmierną autorefleksją czy bliskim autodestrukcji indywidualizmem<sup>5</sup>. Jak konstatuje Leszek Kołakowski, „radikalna destrukcja subiektywności zorganizowanej w »ja«, rezygnacja z podmiotu, który uchodzi teraz za pozadoświadczalny konstrukt, bezprawnie lub tylko dla celów wygody myślowej przydawany jest do treści doświadczenia. Ów *subiektywizm bez subiektu* próbuje nade wszystko sformułować ideę doświadczenia oczyszczonego”<sup>6</sup> — czyli sztuki, do królestwa której wstęp mają tylko nieliczni. Próbowano w ten sposób przedstawić jej model — jako sytuacji człowieka „rdzennego”, pozacywilizacyjnego (które to cechy podkreślali Fryderyk Nietzsche czy Henri Bergson).

Problem ten wynikał również ze słabości teoretycznego zorientowania badaczy literatury, które rozpatrywać trzeba w kontekście rozpowszechnionego ówczesnie konserwatyizmu warsztatu krytycznego: „W dobie Młodej Polski, gdy ludzie szaleli na punkcie »sztuki dla sztuki«, historycy literatury widzieli dzieło literackie oczyma pozytywistów — stąd wartościowanie dzieł i ich twórców ze stanowiska merytorycznej słuszności lub niesłuszności wyrażanych idei. A w dobie Dwudziestolecia zwycięstwo estetyzmu i zakusy formalizmu, który chciał zlekceważyć element komunikacji treściowej w dziele literackim, robią wrażenie, jakby uczeni pragnęli zadowolić twórców i odbiorców młodopolskich”<sup>7</sup>. Warto dodać, iż to przywiązanie do pozytywizmu dotyczyło także szerszych ram epistemologicznych. Badacze bowiem zdawali się wiernie realizować postulaty pozytywizmu metodo-

---

<sup>5</sup> Por. D. Wojda: *Projekt krytyczny modernizmu Astradura Eysteinsona. W: Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. i wstęp R. Nycz. Kraków 1998, s. 209.

<sup>6</sup> L. Kołakowski: *Filozofia pozytywistyczna. (Od Hume’a do Koła Wiedeńskiego)*. Warszawa 1966, s. 113.

<sup>7</sup> K. Górski: *Przegląd stanowisk metodologicznych w polskiej historii literatury do 1939 roku*. W: *Zjazd Naukowy Polonistów 10–13 grudnia 1958*. Warszawa 1960, s. 121.

7 Nietrafiony...

logicznego, co było z kolei efektem naturalnego — zdawałoby się — zakorzenienia w wyuczonych standardach ówczesnej naukowości.

Niezależnie od ocen stopnia rozwoju polskiej myśli językoznawczej i świadomości istoty tego zagadnienia w środowiskach artystycznych (zwłaszcza — literackich) należy zaznaczyć, iż modernizm doprowadził do zbliżenia naukowej perspektywy oraz praktyki literackiej oraz zdecydowanie odmienił oblicze polskiej kultury w tym zakresie. Jak wskazuje Nycz, „intelektualna, organizacyjna, pisarska aktywność językoznawców w tym czasie sprawiła, iż gdy na przełomie wieków »językoznawstwo polskie prawie się w świecie nie liczyło«, to na początku wojny traktowano je jako »centrum slawistyki«, a ranga ogółu dokonań uczyniła te lata »okresem rozkwitu polskiego językoznawstwa«, którego zwieńczeniem stało się m.in. opracowanie dwóch tomów *Języka polskiego* dla *Encyklopedii Polskiej AU*”<sup>8</sup>. Nycz przywołał sądy Aleksandra Brücknera, który bardzo optymistycznie oceniał polską literaturę modernistyczną, podkreślając, iż: „przyszłość tej literatury, wielkiej znaczącej, zapewniona na zawsze. [...] z nią przybywa, zwiększa się coraz bardziej znaczenie samego języka”<sup>9</sup>, a Młoda Polska odświeża i wzbogaca język literacki, szukając nowych źródeł inspiracji („w źródłu gwar podhalańskich i mazowieckich”<sup>10</sup>). Jest to więc zdecydowanie odmienne od wcześniejszych ujęć — zwłaszcza od pozycji Prokopa. Modernizm polski wykacza w przywołanej perspektywie poza doświadczanie indywidualne świata (z pozycji podmiotu czynności twórczych bądź podmiotu lirycznego czy narratora) — sięga się do języka wspólnotowego, w tym — zakorzenionego w lokalnych tradycjach.

<sup>8</sup> R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 51.

<sup>9</sup> Cyt. za: R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 48.

<sup>10</sup> A. Brückner: *Dzieje języka polskiego*. Lwów 1906, s. 166. Cyt. za: R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 48.

## Poszukiwanie nowych form

Jednym z najlepiej obserwowalnych mechanizmów intensywnego poszukiwania nowych form stała się rewitalizacja, czyli wskrzeszanie wyrazów dawno zapomnianych i nieużywanych oraz funkcjonujących w zapisanym języku literackim. Drugi, ważki dla rozwoju językowego tworzywa, proces to sięganie do źródeł ludowych i przetwarzanie ich poprzez stylizację gwaraową. Trzecim — bardzo istotnym — procesem wzbogacania słownika było wprowadzanie językowych innowacji. Nawet takich, które powodowały — zdaniem Steina — „łamanie się, zgrzyty i dysharmonie wyrazów i form po raz pierwszy z sobą połączonych”<sup>11</sup>. Przedstawione wyżej, najbardziej owocne formy zmagania się z niedostatkami odziedziczonego języka literackiego, stanowiły odpowiedź na nową sytuację literatury, gatunków czy rodzajów literackich — zdefiniowaną przez potrzebę precyzji, wymowności (plastyczności) oraz odpowiedniego nacechowania używanych form. Tak zarysowana mapa problemów pozwoliła Janowi Rozwadowskiemu na skonstatowanie w 1911 roku, iż „dziś cała twórczość artystyczna wykazuje daleko więcej elementu świadomego niż dawniej”<sup>12</sup>. Zacytowany więc na początku pogląd Prokopa odnosi się tylko do pierwszej fazy modernizmu (kończącej się na przełomie wieków). Dowodzi więc — pewnie wbrew intencjom badacza — że dokonała się w okresie dominowania opisywanej formacji kulturowej znacząca, definitywna przemiana. Jej punktem wyjściowym była więc uboga samoświadomość i wrażliwość lingwistyczna twórców literatury; jednakże — w miarę rozwoju założeń ideowych i estetycznych modernizmu (ściśle przecież ze sobą skorelowanych) — pojawiła się konieczność i możliwość coraz to głębszego zainteresowania samym tworzywem literackim.

<sup>11</sup> Cyt. za: R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 49.

<sup>12</sup> J. Rozwadowski: *O języku polskim*. „Miesięcznik Literacko-Artystyczny” 1911, nr 11, s. 51.

Nakreślenie kontekstu pojawienia się specyficznego typu zainteresowań językiem w dobie modernizmu jest konieczne dla zrozumienia nie tylko początkowych utworów Michała Choromańskiego, ale i późniejszej twórczości. Ta stanowi bowiem swoistą kontynuację pola problemowego oraz koncepcji estetycznych zaznaczonych w debiutanckich *Białych braciach* i najgłośniejszej jego powieści — *Zazdrości i medycynie*. Jednym z najistotniejszych zagadnień, którego rozmaite aspekty odnaleźć można na kartach wszystkich powieści Choromańskiego, jest „świadomość nieuchronności uwikłania w język, upośredniającego nasz kontakt ze światem wewnętrznym i zewnętrznym, a także rozpoznanie jego aktywnej roli (czynnika kształtującego obraz rzeczywistości i stąd oddziałującego na rezultaty poznania)”<sup>13</sup>. Była ona wszak niezmiernie ważką dla przedstawicieli modernizmu i — choć pozornie dotyczy głównie problemu ekspresji podmiotu lirycznego — stanowi ślad refleksowania się nad ograniczeniami czy zniekształceniami momentu wyrazu oraz zniewoleniem regułami strukturyzacji i konstrukcji świata przedstawionego, charakterystycznego także dla późniejszych twórców. Wszak „talent prozatorski Choromańskiego od początku łączył się z wysoką samoświadomością pisarską, już wówczas podważającą zaufanie do kanonów epickiej prezentacji świata, do zastanych prawideł sztuki narracyjnej. U podstaw tej nieufności, wspólnej dla wielu prozaików debiutujących w latach trzydziestych, leżało coraz mocniejsze poczucie »kłamstwa powieści«”<sup>14</sup>. Janusz Sławiński z kolei zaznaczał, iż „nie traktuje powieści Choromańskiego jako dzieła o szczególnej doniosłości, pioniersko realizującego zasadnicze tendencje rozwojowe nowoczesnej prozy [...]. Ale jeżeli *Zazdrość i medycyna* nie może być oceniana jako dzieło pionierskie, to jednak w polskiej prozie międzywojennej jest ona zjawiskiem należącym z pewnością do kręgu awangardowego, w najszerszym tego słowa znaczeniu”<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 57.

<sup>14</sup> J. Czyżkowski: *Choromańskiego kłopoty z dramatem*. „Dialog” 1974, nr 7 (207), s. 108.

<sup>15</sup> J. Sławiński: „*Zazdrość i medycyna*” po wielu latach. „Twórczość” 1957, nr 12, s. 140.

Trudno oddzielić refleksję dotyczącą istoty samego języka i formy literackiej. Tak wypowiadał się — przyjmując perspektywę unifikującą te dwa kręgi problemowe — Karol Irzykowski w *Pałubie*: „słowa i pojęcia — kombinując się w mózgu ze sobą i z nowymi wyobrażeniami, wytworzyły odrębny następczy świat zjawisk, z którym liczyć się trzeba. Błędy występują tu jako fakta, zjawiska rozradzające się, mające własne sposoby krystalizacji, których wykrywanie jest ogromnie trudne. [...] Prawie tą samą rolę co słowa grają w życiu umysłowym całe zdania, aforyzmy, szablonny, symetryczności, [...] problemy, teorie, przysłowia, dualizmy”<sup>16</sup>. Dojrzałość więc Choromańskiego jako prozaika (czy Irzykowskiego jako krytyka) wiązałaby się z kategorycznością sądów na temat reguł strukturalnych i konstrukcyjnych, charakterystycznych dla epok poprzednich.

Dlatego właśnie z wyżej zarysowaną sytuacją podmiotu twórczego można wiązać znaczącą ostrożność narratora *Różowych krów i szarych scandalii*, powiadającego, iż

Annale moje, rzecz sama przez się zrozumiała, nie pretendują do jakiegokolwiek sztuki<sup>17</sup>.

Daleko posuniętą kokieterią wobec publiczności literackiej, korespondującą z przedstawionym wyżej twierdzeniem, były słowa autora wypowiedziane w trakcie wywiadu z Marią Marszałek:

Ja się zupełnie na formach literackich nie znam!<sup>18</sup>

Takie postawienie kwestii zdefiniowania analizowanego tekstu powiązać można z wcześniej opisanymi ideami ostrożności w budowaniu wypowiedzi literackiej oraz wysokiej świadomości

---

<sup>16</sup> K. Irzykowski: *Pałuba. Sny Marii Dunin*. Kraków 1976, s. 438, 441.

<sup>17</sup> M. Choromański: *Różowe krowy i szare scandalie*. Warszawa 1988, s. 96. Dalej, przywołując cytaty z tego wydania, lokalizuję je przez podanie skrótu RKISS oraz numeru strony.

<sup>18</sup> *Jestem ostatnim pisarzem Młodej Polski*. Z M. Choromańskim rozmawia M. Marszałek. „Ekran” 1972, nr 25.

zasad sztuki. Ta metatekstowa uwaga pozwala określić status narratora i jego relację do świata przedstawionego. Wiąże się również z poniższym sformułowaniem:

To tylko pozornie narracja moja wygląda *ab hoc et ab hac*

RKiSS, s. 12

— które jednakże zaprzecza temu postawionemu wyżej. Takie właśnie postawienie kwestii statusu narracji: niepretendującej do „jakiegokolwiek sztuki”, trzymającej się zarazem kanonu pewnych reguł konstrukcyjnych (niepozwalających przecież na budowanie chaotycznej, rozchwianej struktury narracji) zawiera bowiem sprzeczność. Jest to charakterystyczne dla omawianego prozaika odniesienie do reguł sztuki słowa: wszak zaobserwować można wahanie się narratora pomiędzy anarchizującymi annałami a składną narracją.

Estetyczny horyzont Choromańskiego opierać się więc będzie na załamaniu zaufania do „kanonów epickiej prezentacji świata”, ale dialektyczny węzeł nie zostanie ostatecznie rozwiązany. Tożsamość narratora przedostatniej powieści scharakteryzować można jako rozmytą, chwiejną: „dramatyzacji i epizacji, obserwowanej na obszarze liryki, towarzyszy analogiczny proces — liryzacji i dramatyzacji — w dziedzinie prozy. Jej centrum zajmuje świadomość narratora-protagonisty i jej subiektywne »liryczne« poszukiwania oraz »dramatyczna« walka o — zawsze nieostateczną i podległą zakwestionowaniu — pewność poznania siebie i rzeczywistości. Typ lektury powieści tego rodzaju nie odbiega w istotny sposób od modelu interpretacji wiersza nowoczesnego: również i tu wymagana jest rekonstrukcja sytuacji wypowiadającego, przyjęcie jego punktu widzenia, a następnie podążanie za nim przez chaotyczne obszary doświadczenia czy pamięci ku — nigdy nie osiągalnym w pełni czy na stałe — strefom pewności i ukrytego porządku. Wycofanie autora poza świat powieściowy uwydatnia fikcyjnojęzykowy status mówiącego podmiotu i zarazem uniwersalizuje jego stanowisko oraz poznawcze przygody”<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 53.



W odniesieniu do podjętej przez Nycza kwestii statusu narratora istotna staje się konieczność odniesienia do bardziej nawet zasadniczej kwestii — języka omawianej powieści. Jeżeli bowiem estetycznym wyborem jest narracja dowodząca „świadomości nieuchronności uwikłania w język” — niezmiernie ciekawym problemem wydaje się rozstrzygnięcie, w jaki sposób rysuje świat przedstawiony podmiot czynności twórczych. Stanisław Żółkiewski powiadał, iż „po 1932 r. obok bliskiego tradycji pisarza naznaczonego charyzmą powołania według zeszlowiecznych wzorów, obok eksperta kultury, który wybiera wśród wartości kulturowych, walczy o jakiś ideał kultury, boryka się z odczuciem jej kryzysu — zjawia się i technik literacki, występujący w trzeciej wówczas aktualnej roli dostawcy rozrywki”<sup>20</sup>. Który z opisanych modeli twórczej aktywności będzie decydujący w przypadku Choromańskiego? Pozycja narratora świadczyłaby o istnieniu poczucia nieuchronności kryzysu kultury, języka i tradycyjnego horyzontu przedstawiania w epice ze względu na to, iż „fikcyjny podmiot literackiego wypowiedzenia nie staje tu po prostu naprzeciw świata zewnętrznego, który biernie poddaje się obserwacji i opisowi; obie strony procesu poznawczego są bowiem częścią tej samej rzeczywistości i kształtują się w toku wzajemnego na siebie oddziaływania”<sup>21</sup>. Kryzys kultury i chwiejność pozycji narratora to zjawiska ściśle ze sobą powiązane. Jurij M. Łotman doszukuje się początków takiego napięcia w ideach oświecenia, negujących w znacznym stopniu zasadę znakowości: „świat przedmiotów jest realny, świat zaś znaków i stosunków społecznych stanowi produkt fałszywej cywilizacji. [...] Znaki stają się tu symbolem kłamstwa, wyższe zaś kryterium wartości posiada szczerość, otwartość i wszystko to, co pozbawione jest znakowości. [...] Człowiek zaplątany w słowa traci poczucie realności. Stąd też prawda staje się płaszczyzną porównawczą nie tylko w nie-znakowej (nie-społecznej) sferze związków realnych, ale także przeciwstawia się

---

<sup>20</sup> S. Żółkiewski: *Cezura 1932*. W: Idem: *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka*. Warszawa 1979, s. 245.

<sup>21</sup> R. Nycz: *Literatura...*, s. 63.



słowom”<sup>22</sup>. Problem ten powraca wiek później, stając się jednym z centralnych pytań o nowoczesną kondycję człowieka.

Analiza tkanki językowej utworu dotyczyć będzie opisanych przez Steina takich fenomenów, jak „łamanie się, zgrzyty i dysharmonie wyrazów i form po raz pierwszy z sobą połączonych”. One właśnie staną się na przełomie wieków i kulturowych formacji jedynym możliwym (pierwszym nowoczesnym) środkiem kreślenia świata przedstawionego. Jak wskazuje Jan Miodek, „poczucie normy wiąże się ściśle z powstawaniem języka literackiego. Wyraża ono to stadium rozwoju języka pisanego i mówionego określonego narodu, kiedy na całym terytorium ugruntowują się — ukształtowane jako rezultat wyboru spośród różnych istniejących norm — jednakowe, powszechnie obowiązujące normy”<sup>23</sup>. Trzeba mieć na uwadze uwarunkowania rozwoju jednolitej normy językowej w modernizmie (głównie ze względu na rozczłonkowanie terytorialne ziem polskich na początku XX wieku); przytoczone jednak głosy krytyków świadczą o ugruntowaniu wyboru poszczególnych norm i przynajmniej szczątkowej świadomości (językowo-stylistycznej) odbiorców w tym zakresie.

Wprowadzanie nowego elementu do systemu ma jednak i funkcję pozytywną: „na rozwój języka składają się przede wszystkim zmiany, które z początku — z punktu widzenia obowiązującej normy — przyjmowane są jako błędy”<sup>24</sup>. Choromańskiego charakteryzuje w tym aspekcie krytyczna perspektywa, w procesie rozwoju jego formy powieściowej obserwować bowiem można pogłębianie się modernistycznego dystansu wobec języka. Efektem tego rodzaju stosunku staje się koncepcja opisana przez Hannę Kirchner — proponując dysonanse leksykalne, złożenia neologizmów, barbaryzmów, archaizmów<sup>25</sup> — uwydatnia autor *Różowych krów i szarych skandalii* umowność i wieloznaczność tej formy komunikowa-

---

<sup>22</sup> J.M. Łotman: *Z problematyki typologii kultury*. Przeł. W. Osadnik. „Odra” 1977, nr 2, s. 45.

<sup>23</sup> J. Miodek: *O normie językowej*. W: *Współczesny język polski*. Red. J. Bartmiński. Lublin 2001, s. 76.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>25</sup> Por. H. Kirchner: *Diabli wiedzą co, czyli Choromański*. „Teksty” 1973, nr 4.

nia. Język staje się dlań podstawowym narzędziem groteski. Jednym z najlepszych papierków lakmusowych „językowego uwikłania” będzie spektrum neologizmów zastosowanych w omawianym utworze.

Zacznę jednak od teoretycznego przedstawienia bardziej generalnego zjawiska, opisywanego jako innowacje językowe, czyli wprowadzania w tekście, uzusie, normie lub systemie każdego nowego elementu językowego. Pojawiają się one „w konkretnych tekstach; jest to proces stały, a innowacje tekstowe są bardzo liczne. Powstają albo nieświadomie, wskutek niedostatecznej znajomości normy językowej, jako wynik nowych skojarzeń językowych, a nawet przejęczyzeń, ale także świadomie — wskutek określonych potrzeb, np. konieczności nazwania nowego zjawiska albo uproszczenia sposobu formułowania myśli, przez analogię do zjawisk częstych w języku”<sup>26</sup>. Można w opisywanym fragmencie odnaleźć pewne kwestie, bardzo zasadnicze dla rozpatrywanego tematu. Przyczynkiem do takich analiz staje się wskazanie o nieświadomych uwarunkowaniach podmiotu czynności twórczych, wprowadzającego poszczególne innowacje w obręb tekstu literackiego. Warto pamiętać w tym wypadku o różnicy pomiędzy „nieświadomym” językowo narratorem a autorem. Akcentując nieświadomy charakter zmiany, wskazywałbym na narratora, nieznanego wszak polskiej normy językowej (w powieści jest to bowiem emigrant z Kanady Stefek Szczaw). Autor świadomy jest zawsze spektrum językowych środków, składających się na jego metodę pisarską — nie można w tym kontekście zapominać o bilingwizmie Choromańskiego, jego pierwszych próbkach translatorskich (z języka polskiego na język rosyjski) oraz charakterystycznym funkcjonowaniu mechanizmu skojarzenia językowego.

Drugą możliwością, opisywaną przez Andrzeja Markowskiego, jest celowe (świadome) budowanie innowacji tekstowych — warunkowane potrzebą „nazwania nowego zjawiska” bądź bezprecedensowego „sposobu formułowania myśli”. Oczywiście ta pierw-

---

<sup>26</sup> A. Markowski: *Innowacja językowa*. W: *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*. Red. A. Markowski. Warszawa 2004, s. 1581.

sza możliwość wydaje się interesująco poznawcza: „nieporadność językowa i życiowa Stefka Szczawa, który, wychowany w Kanadzie, oczyma obcokrajowca widzi miejscowe stosunki, dowodzi, iż żadna z [...] postaci nie jest *porte-parole* autora i żadnej z nich czytelnik nie może w pełni zawierzyć. Są kreacjami literackimi, a tym samym status literackości przysługuje również ich wypowiedziom”<sup>27</sup>. Oto przykład jednej z nich, wskazującej na element autobiograficzny narratora, operującej zapożyczeniem z języka angielskiego oraz nieporadnie (ze zbytnią biologiczną skrupulatnością) opisującej czynność zabawy roślinnym pędem:

Pięknie tu było niezaprzeczalnie, i przypomniały mi się moje quebeckie strony. Daliśmy fiakrowi parę sandwiczów, a sami wysiedliśmy, by pod rękę zrobić tych kilkadziesiąt kroków po ścieżynie ku jezioru. [...] Terenia wsparła się na łokciu i żuła jakąś lodygę.

RKiSS, s. 198

Efekt zastosowania wspomnianych wprowadzeń w języku wydaje się bardzo istotny: „Te spośród innowacji, które są powszechnie używane w tekstach, wchodzą do uzusu, charakterystycznego dla danego typu tekstów czy określonej grupy społecznej. Aprobata innowacji uzualnych wskutek stwierdzenia przydatności (komunikatywnej bądź ekspresywnej) prowadzi do ich akceptacji w normie językowej. Wreszcie zakorzenienie się pewnej innowacji w normie powoduje wejście jej do systemu językowego. Innowacje zaaprobowane w normie i systemie to zmiany językowe. Innowacje, które nie uzyskały takiej aprobaty, gdyż nie mają uzasadnienia funkcjonalnego, to błędy językowe”<sup>28</sup>. W przypadku najszerszej grupy innowacji (uzupełniających) rozróżnić możemy „wyrazy i połączenia wyrazowe [...] wypełniające lukę w systemie nazewniczym: nazywające nowo powstałe lub nowo wyodrębnione desygnaty [...]; zaspokajają-

<sup>27</sup> S. Wyśtouch: *Proza Michała Choromionńskiego*. Wrocław—Warszawa—Kra-ków—Gdańsk 1997, s. 89.

<sup>28</sup> A. Markowski: *Innowacja językowa...*, s. 1581.

ce nową potrzebę wyrażenia stosunku emocjonalnego mówiących (piszących) do tego, o czym mówią (piszą) [...]. Innowacje uzupełniające mają charakter leksykalny; są to neologizmy słowotwórcze, neosemantyzmy, zapożyczenia i neologizmy frazeologiczne<sup>29</sup>. Podobnie grupuje wymienione innowacje Hanna Jadacka<sup>30</sup>. Sprowadzić można przedstawione wyżej rozróżnienie nowych elementów w języku (innowacji uzupełniających) do zaproponowanych wcześniej przez Markowskiego dwóch zasadniczych funkcji świadomego procesu wprowadzania nowych elementów do tekstu: desygnatywnej oraz ekspresywnej. Takie rozumienie innowacji uzupełniających wiązałoby się jednak ze świadomym działaniem autora. Nieświadome motywowanie innowacji będzie miało szczególnie znaczenie w aspekcie sytuacji narracyjnej, to znaczy dotyczyć będzie kwestii aktywności językowej narratora.

Autor	Sfera napięć	Narrator
świadomy normy językowej	↔	nieświadomy norm języka polskiego
funkcja <b>desygnatywna</b>	↔	funkcja <b>ekspresywna</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• konieczność nazwania nowego zjawiska</li> <li>• uproszczenie sposobu formułowania myśli przez analogię do zjawisk częstych w języku</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• nowe skojarzenia językowe</li> <li>• przejęzyczenia</li> </ul>

Według Sławińskiego, jest owa sytuacja zbliżona do sytuacji dialogicznej: „podmiot autorski znajduje się w sytuacji dialogowej: jego głos nie jest głosem panującym, lecz występuje na jednej

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> „1. Neologizmy słowotwórcze, tworzone na gruncie danego języka od wyrazów już istniejących, za pomocą odpowiednich formantów [...]

2. Neologizmy znaczeniowe, czyli neosemantyzmy [...]

3. Zapożyczenia wyrazowe z innych języków [...]

4. Neologizmy frazeologiczne, czyli nowe połączenia wyrazów o charakterze względnie stałym”. (H. Jadacka: *Neologizmy*. W: *Wielki słownik...*, s. 1626).

jak gdyby płaszczyźnie z przytaczaną »cudzą« mową, polemizując z nią lub [ją — M.Ch.] dopełniając”<sup>31</sup>. Antynomia funkcji neologizmów ustanawia sferę napięć w narracji, w ramach której neologizmy motywowane będą w dwójnasób. Schematyczne rozgraniczenie między tymi dwiema funkcjami podają niektórzy badacze, wskazując, iż „najczęściej powstają neologizmy leksykalne, nazywające nowe obiekty i pojęcia lub wyrażające nienazwany dotychczas stosunek użytkowników języka do znanych obiektów i pojęć. Tworzenie neologizmów na potrzeby określonego utworu literackiego, szczególnie w poezji, jest poszukiwaniem nowych sposobów ekspresji”<sup>32</sup>. Rozróżnienie to dotyczy przedstawionej właśnie dychotomii pomiędzy funkcją desygnatywną i ekspresywną. Zastrzec jednak należy, że neologizmy pełnią funkcję ekspresywną również w prozie. Jest to efekt opisanego przez Nycza procesu liryzacji w przestrzeni omawianego rodzaju. Można odnaleźć jego ślady w następującym fragmencie wypowiedzi narratora:

Scandalie! Sam uczułem, że to pytanie w stosunku do niej — rozplywającej się, całej w zgrubieniach, o czerwonych słoniowatych rączyskach w mitenkach — brzmiało tak dziwnie, że aż nieswojo. Tylko że życie ludzkie ma to do siebie, że lubi widza zeskandalizować.

RKiSS, s. 41

Narracja powieściowa bowiem w drugiej połowie XX wieku — jak zaznacza Stanisław Burkot — „z wypowiedzi monologicowej narratora [...] zmieniała się w wielogłosową. Istotne było w tym kontekście językowe ukształtowanie owej wielogłosowości. To, co w utworze fabularnym nazywamy kreacją artystyczną, a więc sama fabuła, postacie literackie, tło społeczne i historyczne wydarzeń, poszerzone zostało o kreowanie języków, odwołujących się do różnych odmian polszczyzny, głównie polszczyzny mówio-

<sup>31</sup> J. Sławiński: *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. W: Idem: *Dzieło — język — tradycja*. Kraków 1998, s. 107.

<sup>32</sup> *Neologizm*. W: *Słownik gramatyki języka polskiego*. Red. W. Gruszczyński, J. Bralczyk. Warszawa 2002, s. 1557.

nej”<sup>33</sup>. Jest więc rejestr głosów w powieści wynikiem szerszego procesu, związanego z nowymi zjawiskami w polszczyźnie, co Choromański zdaje się doskonale zauważać: „w okresie międzywojennym dokonują się gwałtowne zmiany w normie językowej, także w jej opisie, wynikające ze znacznego poszerzenia się bazy społecznej użytkowników polszczyzny ogólnej”<sup>34</sup>. Popularyzacja średniego i wyższego wykształcenia ułatwiły „szerokim masom ludowym dostęp do zawodów inteligenckich”<sup>35</sup>; co więcej — dochodzi wtedy do zaznaczenia obecności w polszczyźnie szerokich grup społecznych (urzędników, wojskowych, partii politycznych czy organizacji socjalnych) dotąd w niej niereprezentowanych.

Zobaczywszy kartkę z pąsową różą w rękach listonosza, kumotrowa nie tyła z dobrego serca, co z babskiego lęku wygadała się, że tato mój mieszka obecnie w Dzierżbówicach, zatrudniony u ślusarza. Za co pono kumoter potem ją sprął.

RKiSS, s. 53; podkr. — M.Ch.

Zaprezentowana w przytoczonym fragmencie stylizacja gwarowa oraz język potoczny niższych warstw społecznych są środkami charakteryzowania bohaterów niemających wycucia normy językowej. Wcześniej jej filarami były inteligencja oraz polszczyzna literacka. Po I wojnie światowej obserwować można proces, w ramach którego „na usypany od wieków ład stały polskiego języka literackiego uderzyła gwałtowną siłą nowa fala, która tu i ówdzie zalewa wytwory dawnej tradycji i wyrzuca na wierzch nowe obyczaje. Powstaje żywiołowa walka między starym a rodzącym się światem. Żaden z nich jeszcze nie zwyciężył, pojednanie nie nastąpiło, panuje niepewność i zamieszanie, język przechodzi kryzys”<sup>36</sup>. Czy nie jest to obserwacja dokonana przez Choromańskiego i będąca

<sup>33</sup> S. Burkot: *Literatura polska w latach 1939–1999*. Warszawa 2003, s. 195.

<sup>34</sup> A. Markowski: *Ewolucja normy w polszczyźnie XX wieku*. W: *Polszczyzna XX wieku. Ewolucja i perspektywy rozwoju*. Red. S. Dubisz, S. Gajda. Warszawa 2001, s. 67.

<sup>35</sup> S. Szober: *Na straży języka*. Warszawa 1937, s. 65.

<sup>36</sup> Ibidem.

jednym z głównych wyznaczników konstrukcji powieści? Przecież narrator jest podwójnym — można by rzec — beneficjentem opisywanych przemian: pochodzi z warstwy niewykształconej, chłopskiej:

[...] mama moja była niepiśmienna i prawie nie umiała czytać. Tato mój, Seweryn Szczaw, był w zaraniu swego życia czeladnikiem ślusarskim w Dzierżbiłowicach. Stracił rodziców będąc niedorostkiem, a wraz z nimi chałupę i ubogie gospodarstwo w przyległej wiosce.

RKiSS, s. 53

Będąc emigrantem w Kanadzie, zdobywa wykształcenie (w McGill University na Wydziale Literatury) i wraca do rodzinnych stron za namową matki. Stanisław Szober opisuje właśnie sytuację narratora *Różowych krów i szarych scandalii*, konstatując: „dzisiaj inteligencja polska coraz bardziej zasila się ludźmi pochodzącymi z warstwy ludowej. Przynoszą oni z sobą nabyte w dzieciństwie przyzwyczajenia językowe. Pod ich wpływem język polski wykształcony ulega gwałtownemu napływowi dialektycznych zwyczajów językowych”<sup>37</sup>. Podobna wszak sytuacja ma miejsce po II wojnie światowej, a język prozy został dodatkowo zdegenerowany przez realizm socjalistyczny. Buduje więc Choromański odpowiedź na kryzys języka, współczesny czasowi wydania powieści.

Komplikuje fakt językowej świadomości narratora historia jego pobytu za granicą, ale w niektórych wypowiedziach bardzo wyraźnie pobrzmiewają chłopskie „przyzwyczajenia językowe”:

— Ale pani się trocha wyśmiewuje z mej polszczyzny... Jescem się nie osłuchał. Jeśli będę z panną rozmawiał co dzień, to w rychle pójdzie mi to fajń... Zło-pamięt-na!... — powtórzyłem. — Ot, na ten przykład, nigdy tego polskiego słowa jesczem nie słyszał...

RKiSS, s. 56; podkr. — M.Ch.

---

<sup>37</sup> S. Szober: *Słownik ortoepiczny. Jak mówić i pisać po polsku*. Warszawa 1937, s. X.



Odzywają się dodatkowo echa staropolskiej leksyki i fleksji. Na poziomie refleksji nad językiem próbowano w okresie międzywojennym wypracować model normy ogólnospołecznej – w odniesieniu do normy inteligenckiej, utożsamionej z językiem wysokim i danym etosem. Norma realna była więc bardzo zróżnicowana i rozwarstwiona: „Praca nad ujednolicieniem i rozpowszechnieniem ogólnopolskiej normy językowej ma jednak do czynienia nie tylko z wpływami obcymi, lecz także z odmianami regionalnymi języka kulturalnego i wpływami dialektów ludowych”<sup>38</sup>. Markowski określa ten proces jako powstawanie zapożyczeń wewnętrznych (z odmiany specjalnej języka lub ograniczonej środowiskowo, zawodowo, terytorialnie) i wpisuje je w cztery sposoby wzbogacania zasobu leksykalnego danego języka. Jest to, według badacza:

- tworzenie nowych związków frazeologicznych,
- neosemantyzacja,
- zapożyczanie do języka nowych elementów leksykalnych,
- neologizacja<sup>39</sup>.

Neologizmy frazeologiczne występują na kartach prozy Choromańskiego niezmiernie rzadko, udało się jednak znaleźć jeden z nich: „grubo ciśnień” (s. 74). Są tego typu innowacje „atrakcyjnym sposobem uzupełniania zasobu leksykalnego: występują przede wszystkim w polszczyźnie potocznej”<sup>40</sup>. Oksymoroniczny charakter zaprezentowanego neologizmu frazeologicznego dodatkowo podkreśla oryginalność tego sposobu wzbogacania zasobu leksykalnego narratora.

Drugą grupą innowacji są neosemantyzmy, zwane inaczej neologizmami znaczeniowymi. Ich powstanie wiąże się z nadawaniem nowych znaczeń wyrazom rodzimym i jest to „jeden z podstawowych procesów rozwoju języka, obserwowany w całej jego historii. Większość neosemantyzmów powstaje w wyniku procesów regularnych, takich jak metaforyzacja i metonimizacja, a także

<sup>38</sup> S. Szober: *Na straży języka...*, s. 64.

<sup>39</sup> Por. A. Markowski: *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*. Warszawa 2007, s. 162.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 166.



inne typy przeniesienia znaczenia”<sup>41</sup>. Boddźcem do ich powstania są zwykle zmiany w rzeczywistości pozajęzykowej (powstanie nowych przedmiotów, pojęć, zmiana sposobu wartościowania)<sup>42</sup>, same jednakże stanowią najczęściej aktualizację wyrazów, „które wyszły już z użycia [...]”. Zjawisko neologizmów semantycznych, tworzonych jednorazowo na użytek konkretnego utworu, jest szczególnie częste w poezji, w której neologizm tego typu zbliża się do zjawiska metafory<sup>43</sup>.

Choromański stosuje jednak mechanizm neosemantyzacji w omawianej powieści. Aptekarzowa opisuje bowiem, jak

Wchodzi jak jakaś szara *elephantiasis* i proszę sobie wyobrazić, cała ukarminowana i uróżowiona, cała!

[...]

Dzwoneczek nad drzwiami zabrzączał, i w rzeczy samej przez próg dosłownie wtoczyła się słońowacizna.

RKiSS, s. 251,

po czym

jak słońowacizna żwawo, a dysząc, odeszła ku drzwiom.

RKiSS, s. 254

W pierwszym przypadku występuje efekt omówionego już pokrótce zapożyczenia wewnętrznego (język zawodowy farmaceutów służący opisowi chorób), odnoszącego się zresztą do łaciny. Drugi element to już zastosowany mechanizm neosematyzacji („wtoczyła się słońowacizna” — w znaczeniu osoby) poprzez zabieg metaforyzacji. Pojęcie „słońowacizna” oznacza jednostkę chorobową — narrator dokonuje tutaj aktu „nadania nowego znaczenia wyrazowi rodzimemu” i wskazuje w ten sposób na osobę (Wypłoszową), która, jak możemy wyczytać:

<sup>41</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>42</sup> Por. H. Jadacka: *Nowe znaczenia wyrazów*. W: *Wielki słownik...*, s. 1629.

<sup>43</sup> T. Kostkiewiczowa: *Neologizm*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków 2005, s. 339—340.

Acz miała zaledwie po pięćdziesiątce, wyglądała starsza o piętnaście lat. Z powodu tłuszczy i przeróżnych fałd straciła ludzkie kształty.

RKiSS, s. 33

Sprawiła zatem wrażenie osoby niezbyt rzutkiej. Dlatego pod ową „słoniowacizną” wyczytać można synonim „słoniowatości”, czyli „niezgrabności, ociężałości”<sup>44</sup>.

Jest to ciekawa grupa innowacji, które jednak rzadko odnaleźć można w prozie ze względu na ograniczoną potrzebę metaforyzacji (właściwej wszak głównie dla liryki). Jak podkreśla językoznawczyni, we wczesnej fazie upowszechniania się nowego znaczenia należy starannie dobierać konteksty jego występowania, by zapobiec nieporozumieniom związanym z tradycyjnym użyciem<sup>45</sup>.

## Zapożyczenia leksykalne

Drugą grupą innowacji uzupełniających są zapożyczenia (zewnątrzne), definiowane przez badaczkę jako „obce w strukturze danego języka wyrazy, zwroty, typy derywatów, formy fleksyjne, konstrukcje składniowe, związki frazeologiczne”<sup>46</sup>. Zwracałem już jednak uwagę na precyzyjne rozróżnienie Markowskiego, analizującego przypadek zapożyczeń wewnętrznych (wewnątrzsystemowych), który również jest bardzo istotny dla języka omawianej powieści. Wskazuje bowiem na społeczne i historyczne tło przedstawianej w utworze galerii postaci i uwarunkowanie ich języka poprzez biograficzno-kulturowe konteksty. Polszczyzna potoczna jest językiem właściwym dla warstw niewykształconych, posługuje się nią jednak narrator:

<sup>44</sup> *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 3. Warszawa 2002, s. 239.

<sup>45</sup> Por. H. Jadacka: *Nowe znaczenia...*, s. 1629–1630.

<sup>46</sup> Eadem: *Zapożyczenia*. W: *Wielki słownik...*, s. 1692.

„A jednak mam cię gdzieś!” — mówił ten urażony uśmiech.

RKiSS, s. 60

Jesień dopiero się rozkręcała [...].

RKiSS, s. 191

Narrator sięga do gwary młodzieżowej („uniwerek”), języka naukowego w zakresie literatury (rozważania o secesji — warunkowane wszak wykształceniem narratora), *science fiction* („obcy astral”), sztuki (np. opisy obrazów Tadeusza Styki).

Zapożyczenia stanowią więc bardzo szeroką kategorię wzbogacania zasobu leksykalnego, w ramach której klasyfikacja elementów opiera się na trzech kryteriach: przedmiotu zapożyczenia, pochodzenia i stopnia przyswojenia. W ramach pierwszego wyróżnić można zapożyczenia właściwe (wyrazy obce przejęte ze znaczeniem), sztuczne (wyrazy danego języka utworzone z obcych morfemów), semantyczne (uzupełnienie znaczenia wyrazu już znanego) oraz zapożyczenia strukturalne, czyli kalki językowe. Te ostatnie, „będące dokładnymi odwzorowaniami obcych konstrukcji, wiernymi tłumaczeniami ich części składowych”<sup>47</sup>, można podzielić na trzy typy: słowotwórcze, frazeologiczne oraz znaczeniowe. Dostrzec można w omawianej powieści zapożyczenie strukturalne w postaci kalki frazeologicznej z języka angielskiego, kiedy narrator wskazuje:

Otoczony albumami i książkami, siedziałem zamyślony przez jakieś dwie godziny, gdy wtem zapukano do mego numeru.

RKiSS, s. 292; podkr. — M.Ch.

To dosłowne tłumaczenie związku frazeologicznego stanowi dowód na niską kompetencję użytkownika w zakresie codziennych sytuacji komunikacyjnych — posiłkuje się bowiem odwzorowaniem struktury występującej w języku obcym (w tym przypadku — angielskim).

Kryterium stopnia przyswojenia pozwala wyodrębnić cytaty, zapożyczenia częściowo przyswojone oraz zapożyczenia cał-

<sup>47</sup> Ibidem, s. 1693.

kowite<sup>48</sup>. Natomiast ostatnie — najbardziej złożone — to kryterium pochodzenia, „zgodnie z którym można wyodrębnić we współczesnej polszczyźnie klasy wyrazów nazwanych w zależności od języka źródła”<sup>49</sup>. Są to więc — między innymi — anglicyzmy, białorutenizmy, bohemizmy, galicyzmy, germanizmy, italianizmy, latynizmy, rusycyzmy, turczyzmy czy ukrainizmy — by wymienić tylko te najczęściej spotykane w polszczyźnie. Zapożyczenia w języku omawianej powieści stanowią bardzo znaczącą i różnorodną grupę fenomenów artystycznych. Ich analiza opiera się na założeniu ścisłego związku pomiędzy narratorem wybierającym takie właśnie innowacje językowe a jego biografią, na co już wcześniej wskazywałem. Jako że narrator-bohater jest kreacją literacką, tożsamy status przysługiwać będzie jego wypowiedziom.

Najliczniejszymi grupami zapożyczeń w *Różowych krowach i szarych scandaliach* są anglicyzmy (ze względu na pochodzenie Stefka Szczawa), białorutenizmy, rusycyzmy (związane z miejscem akcji — Kresami Wschodnimi za czasów II Rzeczypospolitej) oraz latynizmy (związane z pochodzeniem i wykształceniem niektórych bohaterów). Ta ostatnia okoliczność sprawia, że mamy do czynienia także z zapożyczeniami z języka niemieckiego i francuskiego. Przykłady zapożyczeń z języka angielskiego<sup>50</sup> („fajn” — s. 56, „fajf” — s. 71, „szoking” — s. 243) odsyłają do przeszłości bohatera-narratora, ale i do szerszego kontekstu relacji międzykulturowych. Warto dodać, że w przypadku wymienionych zapożyczeń obserwujemy efekt częściowego przyswojenia, które „może polegać na jego adaptacji

<sup>48</sup> Por. ibidem.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 1694.

<sup>50</sup> „Tradycyjne wpływy angielskie obejmowały dwie strefy tematyczne: terminologię naukowo-techniczną [...] oraz słownictwo sportowe. [...] Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte przyniosły jeszcze napływ słownictwa związane z rozrywkami młodzieżowymi, szczególnie z muzyką [...] oraz odzieżą sportową. [...] [Procesy te — M.Ch.] pozwalają dopatrywać się w języku angielskim czynnika wprowadzającego obce elementy nie tylko do naszej leksyki, lecz także do całego systemu językowego, a nawet — do naszej kultury (na razie — kultury dnia codziennego)”. (H. Jadacka: *Anglicyzmy*. W: *Wielki słownik...*, s. 1548–1549).

fonetycznej do polszczyzny [...] lub spolszczenia pisowni, przy braku adaptacji fleksyjnej (wyrazy pozostają nieodmienne)”<sup>51</sup>. W powieści uwzględniony został w ten sposób specyficznie polski rys — zaznacza się (poprzez anglicyzmy właśnie) element historii polskiej migracji zarobkowej w XIX i XX wieku. Jest bowiem ów bohater, wracający w rodzinne strony — poprzez swoją nieporadność językową — sprawcą wielu nieporozumień wynikających z różnic obyczajowych pomiędzy kulturą polską i brytyjską (czy kanadyjską w szczególności):

[...] czułem, że stoi między nami nie tylko różnica, co dzieli Kijów od Montrealu.

RKiSS, s. 206

Czułem, że parę nici, które nas łączyły, zerwało się beznaście. Wciąż byłem tęp jak but i nie orientowałem się, o co tu właściwie szło, dlaczego jej tak zależało na pośpiechu, atoli wiedziałem już z całą pewnością, że dostałem podwójnego odkosza.

RKiSS, s. 207

Całe nieporozumienie wynikało zaś z propozycji ożenku, nieporadnie złożonej Tereni. Warto zwrócić uwagę na fakt częściowego przyswojenia przytoczonych anglicyzmów — zapis dokonany z użyciem polskiego alfabetu oddaje cechy fonetyki angielskiej. Przykładem stosowania etykiety językowej charakterystycznej dla brytyjskiego kręgu kulturowego jest następująca wypowiedź Szczawa:

— *Well, well*, mysys Potkańska — zacząłem z grzecznym spokojem.

RKiSS, s. 236

Wymieniony przez narratora w poprzednim cytacie Kijów jest nie tylko miejscem wychowania się córki doktorowej Potkańskiej, ale i pewnego rodzaju punktem orientacyjnym (również językowym) przestrzeni kulturowej w świecie przedstawionym, dlatego też zanotować można wiele zapożyczeń z języka białoruskiego i rosyjskiego. Z grupy białorutenizmów wyróżnić można następujące przykłady:

<sup>51</sup> A. Markowski: *Kultura języka polskiego...*, s. 165.

„prapanowa”, „niezaharlная szafa”, „wiedajecie” (s. 264), pochodzące jednak od charakterystycznej bohaterki — Wypłoszowej. Zapożyczenia stają się więc ważnym środkiem służącym do wykazania złożoności biografii niektórych postaci; są także źródłem zabawnych konfrontacji różnych warstw społecznych, środowisk i odpowiadających im sposobów myślenia i mówienia. W podobnej funkcji występują w *Różowych krowach i szarych skandalach* rusycyzmy<sup>52</sup>: na przykład „tykwiane” (placki) (s. 13), „lica” (s. 95), „dura” (s. 236). Nieco rzadziej na kartach powieści reprezentowane są germanizmy („szpryce” — s. 19) oraz romanizmy<sup>53</sup> („traktiernia” — s. 55). Ten ostatni język odgrywa jednak znaczącą rolę w powieści — całe frazy niektórych wypowiedzi (zwłaszcza Szczęsnego Dzierżbiłowicza) recytowane są po francusku. Wszak czasy II Rzeczypospolitej to okres żywej jeszcze obecności języka Voltaire’a w życiu warstw wyższych, znakomicie wykształconych, z rodowymi korzeniami. W podobnym charakterze występują tutaj latynizmy<sup>54</sup>, będące znakiem charakterystycznym ludzi z gruntowanym wykształceniem (zwłaszcza — humani-

<sup>52</sup> „Przynależność do tej samej rodziny językowej, sąsiedztwo oraz długoletnia, programowa rusyfikacja sprawiły, że wpływy języka rosyjskiego mają postać nie tylko bezpośrednich zapożyczeń leksykalnych, lecz także kalk semantycznych, słowotwórczych, składniowych i frazeologicznych oraz zapożyczeń ogólnosystemowych”. (H. Jadacka: *Rusycyzmy*. W: *Wielki słownik...*, s. 1662).

<sup>53</sup> Największe nasilenie wpływów francuskich „przypadało na wiek osiemnasty; w wieku dziewiętnastym oddziaływanie tego języka na polszczyznę nieco osłabło, ale pozostało wyraźne aż do drugiej wojny światowej. Ograniczenie napływu galicyzmów po II wojnie światowej tłumaczy się dwoma czynnikami: a) odsunięto wtedy środowiska związane z tradycją francuską od wpływu na życie kulturalne; b) francuszczyzna traciła stopniowo swoją pozycję języka kongresowego, czemu towarzyszyło umacnianie się rangi języka angielskiego. Nic więc dziwnego, że współczesna polszczyzna przyswaja wyrazy i zwroty francuskie w stopniu bardzo ograniczonym”. (Eadem: *Romanizmy*. W: *Wielki słownik...*, s. 1572).

<sup>54</sup> Zapożyczenia z języka łacińskiego „stały się [...] typowymi składnikami określonych systemów terminologicznych i w tej funkcji przetrwały do czasów dzisiejszych. W języku ludzi wykształconych, w pracach naukowych (zwłaszcza z dziedziny humanistyki) słownictwo zaczerpnięte z łaciny stanowi zawsze znaczny procent tekstu; nierzadkie są też zwroty, wyrażenia czy sentencje pochodzące z tego języka”. (Eadem: *Latynizmy*. W: *Wielki słownik...*, s. 1598).

stycznym) i są obecne w polszczyźnie na każdym etapie jej rozwoju, zwłaszcza w słowotwórstwie (choć — przykładowo — na składnię polską najintensywniej oddziaływał język łaciński w XVII i XVIII wieku). Dlatego bohaterowie mówią o człowieku *bene natus* (s. 170) czy wypowiadają słowa: „Mater Dolorosa” (s. 141).

## Neologizmy słowotwórcze

Trzecim sposobem wprowadzania nowych elementów do słownika danego utworu czy twórcy są opisywane przez badaczy neologizmy słowotwórcze. W ujęciu przywoływanej już Jadackiej, neologizmy to „nowe elementy języka (wyrazy, ich znaczenia, wyrażenia i zwroty), które powstają w wyniku jego nieustannego rozwoju. Mogą one być potrzebne i udane albo zbędne i niepoprawne. Najczęstszymi przyczynami ich powstawania są bieżące potrzeby nazewnnicze, związane z nowymi przedmiotami, czynnościami, instytucjami oraz chęć odświeżenia słownictwa”<sup>55</sup>. Badaczka wyraźnie opowiada się za tworzeniem omawianego właśnie typu neologizmów — „szczególnie wtedy, gdy ich powstawaniu towarzyszy wypieranie wyrazów obcych z danego języka. [...] Od neologizmów słowotwórczych oczekuje się, aby wypełniały luki nazewnnicze, były zbudowane zgodnie z zasadami polskiego słowotwórstwa, miały czytelną strukturę i nie budziły zastrzeżeń estetycznych swoją postacią graficzną czy brzmieniową. Pożądaną ich cechą jest także jednorodność genetyczna — łączenie elementów rodzimych z rodzimymi, obcych z obcymi”<sup>56</sup>. Oczywiście „nie wszystkie neologizmy wchodzą na stałe do danego języka; niektóre z nich są tylko przejściową modą, inne nie zyskują aprobaty już przy pierwszych próbach stosowania”<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Eadem: *Neologizmy...*, s. 1625–1626.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem.

Teresa Kostkiewiczowa charakteryzuje neologizm jako „wyraz nowo utworzony zgodnie z normami słowotwórczymi obowiązującymi w danym języku, zwykle na podstawie słów znajdujących się już w obiegu. Neologizmy powstają albo w związku z ogólnojęzykową koniecznością nazwania nowych sytuacji i przedmiotów [...], albo też pojawiają się w obrębie języka poetyckiego, w którym są specjalnie stosowanymi rozwiązaniami stylistycznymi, służącymi celom ekspresywnym”<sup>58</sup>. Warta podkreślenia jest pierwsza z wymienionych przez Kostkiewiczową cech neologizmów — mianowicie tworzenie ich zgodnie z regułami słowotwórstwa danego systemu językowego. W odróżnieniu bowiem od neologizmów w języku potocznym i naukowym, „neologizmy poetyckie nie są zasadniczo formacjami językowo produktywnymi, tzn. mają charakter jednorazowy i nie rozprzestrzeniają się poza kontekstem wypowiedzi, w której zostały wprowadzone”<sup>59</sup>. Zdaniem badaczki, zasadniczą przestrzenią rozwoju neologizmu jest liryka.

Jak zaznaczał Włodzimierz Bolecki, to „od prozy wymaga się stylu »przezroczystego«, poezji zezwala się na język »ozdobny«. [...] Opinie o — by tak rzec — bytowym i powinnościowym zróżnicowaniu tych dwóch rodzajów wypowiedzi literackiej są elementarnymi składnikami współczesnego nam »horyzontu oczekiwań« czytelników prozy i poezji”<sup>60</sup>. Badacz wskazuje, iż ewolucja powieści stworzyła wyraźną normę stylistyczną, zakładającą naczelną (jeżeli nie jedyną) pozycję referencyjnej funkcji słowa w powieści. W ramach realistycznego jej modelu wyróżnić można trzy najważniejsze cechy tekstu: semantyczną dwoistość (oddzielenie planu narracji i planu świata przedstawionego), uprzedniość zdarzeń oraz aktywizację ponadzdaniowych elementów znaczeniowych<sup>61</sup>. Rezultatem tego fenomenu jest umniejszenie (bądź zaniegowanie) wagi semantyki poniżejzdaniowej — to znaczy realizu-

<sup>58</sup> T. Kostkiewiczowa: *Neologizm...*, s. 339.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> W. Bolecki: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej. Kraków 1996, s. 9.

<sup>61</sup> Por. ibidem, s. 10.



jącej się na poziomie morfemu, wyrazu czy instrumentacji brzmieniowej. Wyeliminowana jest w ten sposób pozycja neologizmu, jako specjalnie stosowanego rozwiązania stylistycznego, służącego celom ekspresywnym. Bolecki wyraźnie jednak opowiada się za rozważeniem wyżej opisanej sytuacji jako wyniku istnienia pewnego rodzaju konwencji: „Jak się zdaje, te właśnie trzy wyróżniki morfologiczno-semantyczne są podstawą przeświadczeń o bezwzględnej dominacji funkcji poznawczej (referencyjnej, przedmiotowej, denotacyjnej *etc.*) słowa w strukturze językowej prozy. Twierdzi się zatem, że wypowiedź narracyjna tym odróżnia się od wypowiedzi poetyckiej, że opowiada o zdarzeniach lub opisuje stany rzeczy, które na mocy konwencji lokalizujemy w sferze pozawerbalnej. Język tego rodzaju komunikatów pełni przede wszystkim funkcję wehikularną, jest neutralnym transporterem gotowych bloków sensu, niezależnych od pojedynczych werbalizacji”<sup>62</sup>. Zdaniem Boleckiego, typ lektury prozy realistycznej wyklucza między innymi refleksję nad neologizmami w perspektywie funkcji innych niż poznawcza. Jak jednak zaznacza badacz, „od dłuższego czasu pojawiają się głosy, że między językową organizacją prozy i poezji nie ma zasadniczej różnicy i że wypowiedź narracyjna jest strukturą równie skomplikowaną, co wypowiedź poetycka. Dobitnie dał temu wyraz D. Lodge, pisząc, że »fikcyjny świat powieści jest światem zbudowanym ze słów i w każdym miejscu określonym przez słowa, które go reprezentują«”<sup>63</sup>. Wszak fikcja prozatorska zbudowana jest wyłącznie dzięki językowi, można więc i w tym przypadku analizować nadorganizację znakową powieści.

Jest ona dla Boleckiego wyznacznikiem „poetyckości”, czyli zjawiska będącego „tendencją semantyczną prozy narracyjnej, która wynika z przekształceń (niekiedy radykalnych) wzorca opowiadania realistycznego. Z perspektywy historycznoliterackiej »poetyckość« jest zatem zrozumiała jedynie na tle obowiązujących standardów pisania utworów realistycznych oraz związa-

---

<sup>62</sup> Ibidem, s. 10–11.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 15.

nego z nimi typu lektury. Dlatego zjawiska poetyckości w prozie naruszają przede wszystkim ustabilizowane konwencje jej czytelności<sup>64</sup>. Jednym z najważniejszych dokonarń w przemianach polskiej formy powieściowej w XX wieku była twórczość Witkacego. I w tym przypadku właśnie odkryć można interesujące aspekty omawianego problemu: „ideał stylistyczny prozy Witkacego był przeniesieniem reguł poetyckości wierszowej w obszary narracji”<sup>65</sup>. Jego diagnoza estetyczna: „Powieść idzie śladem poezji”<sup>66</sup>, sytuuje prozę bardzo blisko liryki; co więcej — postulował realizację zasad Czystej Formy, prowadzącą do narracji, która byłaby „czysto artystycznym tworem językowym, który od poezji będzie się różnił tylko brakiem rymów i rytmu”<sup>67</sup>. Jak wskazywałem w rozdziale pierwszym pracy, Choromański wprowadza w obręb prozy rytm — dzięki mechanizmowi liryzacji i poprzez odnośniki muzyczne. Z dzisiejszej perspektywy rozwiązania stylistyczne w powieści Witkacego „były przeniesieniem norm młodopolskiej poetyckości w obszar zjawisk prozatorskich. Inaczej mówiąc, »metafizyczny pogląd na świat« Witkacy dostrzegał w tych rozwiązaniach językowych, które dla historyka literatury są przykładem młodopolskiej liryzacji, symbolizacji i wielosłowności w powieści. W Witkacowskiej teorii tego gatunku istnieje niewątpliwa homologia między kategorią »dziwności istnienia« a »dziwnością« konstrukcji językowych w prozie”<sup>68</sup>. Choromański wykracza więc poza ten horyzont, zamknięty przez tradycje młodopolskie — wspomniana już powojenna wielogłosowość wymagała odmiennego podejścia do tworzywa językowego niż to, proponowane przez Witkacego.

W odniesieniu do podjętego problemu badawczego warto odnieść się do następujących zagadnień: wspomnianego już procesu tworzenia neologizmów z zachowaniem (lub nie) reguł dane-

<sup>64</sup> Ibidem, s. 23–24.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>66</sup> S.I. Witkiewicz: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. Zebrał i oprac. J. Degler. Warszawa 1976, s. 148.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 169.

<sup>68</sup> W. Bolecki: *Poetycki model prozy...*, s. 73.

go języka, funkcji ekspresywnej tego typu mechanizmów stylistycznych (właściwych wszak głównie dla poezji), jak i rozróżnienia pomiędzy neologizmami słowotwórczymi oraz neosemantyzmami, a także rolą zapożyczeń w wybranych utworach Chorońskiego.

Zgodnie z typologią funkcji języka można teoretycznie sfunkcjonalizować rolę neologizmów. Występowałyby więc one w następujących funkcjach:

- poznawczej,
- ekspresywnej,
- estetycznej.

Typologia ta jest tylko częściowo zgodna z definicją Kostkiewiczowej, jednak zawiera dodatkowy element. Przywołana badaczka ogranicza bowiem obszar powstawania neologizmów spełniających funkcję poznawczą do potocznej i naukowej odmiany języka. W prozie wydaje się takie odniesienie szczególnie ważne: użycie neologizmów w celu nazwania pewnych obiektów jest niezbędne dla budowania świata przedstawionego (jak już wcześniej wykazałem — przez podmiot autorski). Jak wykląda w tekście o neologizmach w prozie *science fiction* Stanisław Barańczak, „neologizm to wynik swoistego zapotrzebowania ze strony rzeczywistości ukazywanej w utworze”<sup>69</sup>. Odniosłbym tę uwagę do prozy w ogóle: wszak jest to zaakcentowanie funkcji poznawczej neologizmu — owo „zapotrzebowanie” wynika z samej istoty świata przedstawionego (narzucającemu podmiotowi czynności twórczych specyficzne rozwiązania leksykalne).

Omawiając ekspresywną funkcję neologizmów w „języku poetyckim”, warto zwrócić uwagę, że stanowić mogą one również ważny środek kategoryzacji zjawisk we współczesnej polszczyźnie<sup>70</sup>. Dialogowość prozy umożliwia realizowanie tej funkcji poprzez podmiot mówiący w tekście, czyli narratora — z określonym światopoglądem, wykształceniem, percepcją zjawisk charakte-

<sup>69</sup> S. Barańczak: *Elektrycerze i cyberchanioty*. „Nurt” 1972, nr 8, s. 14.

<sup>70</sup> „[...] w polszczyźnie ostatnich lat obserwujemy powstawanie dużej ilości neologizmów ekspresywnych, będących reakcją na zmiany polityczne, gospodarcze i społeczne”. (H. Jadacka: *Neologizmy...*, s. 1626).

rystycznych dla polskich Kresów. Oznacza to, że możliwa jest funkcja ekspresywna neologizmu w prozie: analizując niektóre z podanych przykładów (babinisko, mżyca, mieścisko), nasuwa się wniosek o prymarnej roli omawianej funkcji w ich przypadku. Dochodzi więc do swoistego zbliżenia funkcji dwóch rodzajów literackich (a więc załamania się klasycznej konwencji), co obserwować można na materiale neologizmów. Nie wyklucza jednak ujęcie neologizmów wykorzystywanych przez narratora w funkcji ekspresywnej odniesienia do innych funkcji — na przykład poznawczej (nowe zjawiska dla narratora).

Kostkiewiczowa nie omawia także estetycznego uwarunkowania tego typu innowacji, wprowadzających wszak ważny aspekt funkcjonowania wypowiedzi: „orientację dośrodkową — [która — M.Ch.] uwyrażnia autonomiczną konstrukcję przekazu, skupiając na niej uwagę odbiorcy”<sup>71</sup>. Neologizmy budują świat przedstawiony w sposób szczególny — w nich odcisnięte są nie tylko językowe kompetencje i zdolności podmiotu czynności twórczych, ale i preferowane zasady poetyki, przyjęta konwencja (bądź opowiadanie się przeciw konkretnym rozwiązaniom strukturalnym) czy idea dzieła literackiego. Dlatego też rozważanie neologizmów w kontekście stałej linii konstrukcyjnej (idiolektu pisarza) bądź funkcjonowania tylko w danym utworze, może okazać się szczególnie owocne.

Z zarysowaną wyżej sytuacją rozwoju języka prozy nowoczesnej wiąże się opinia Zenona Klemensiewicza wskazującego w *Historii języka polskiego*, iż „Znamienne jest, że pisarze ostatnich dziesięcioleci [mowa jest o latach dwudziestych, trzydziestych i powojennych — M.Ch.] z większą swobodą i śmiałością posługują się neologizmami, że nie tyle ich trud i ambicję stanowi doszukanie się odpowiedniejszego wyrazu w istniejących już zasobach i ograniczenie się zatem do przekazanego słownictwa, ile raczej ucieczka do neologizmu. Że czasem prowadzi do

---

<sup>71</sup> J. Sławiński: *Funkcja estetyczna wypowiedzi*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich...*, s. 169.

nadużyć, że niekiedy nie jest dowodem siły twórczej i opanowania języka, ale wygod, a nawet swawoli, temu w wielu przypadkach trudno zaprzeczyć<sup>72</sup>. Kategoryczność tonu badacza przekreśla użycie pojęcia ograniczenia się twórcy do zastanego zasobu leksykalnego (wszak twórczość artystyczną znamionuje poszukiwanie nowych, odkrywczych form i środków wyrazu). Wskazuje on ostatecznie, że „na ogół rozwój słownictwa w XIX i XX w. jest objawem tężyzny, prężności, zdatności i życiowego rozmachu polszczyzny”<sup>73</sup>. Życiowy rozmach w tworzeniu nowych pojęć odnieść można w pewnej mierze i do twórczości literackiej.

Przestroga Klemensiewicza przed „wygodnym i swawolnym” operowaniem słowem pokrywa się z elementem definicji neologizmu Kostkiewiczowej mówiącym o „normach słowotwórczych obowiązujących w danym języku”. Kłóci się jednak z opisaną wyżej kategorycznością Klemensiewicza mechanizm funkcjonowania powieści-worka, formy literackiej charakterystycznej dla twórców tej miary, co Witkacy, w której „dokonało się nie tylko »obnażenie chwytów« literackich, ale i ich obniżenie. [...] w utworach tych trudno odróżnić to, co »poważne«, od tego, co »ludyczne«, »wysokie« od »niskiego« czy burleskę i farsę od tragedii. Załamanie chwytu (lub »perwersja artystyczna« w terminologii Witkacego) polega w nich i na tym, że zdarzenia komediowe są nieśmieszne; tragiczne — pozbawione tragiczności; sensacyjne — sensacyjności *etc.* »Powieść-worek« destrukuuje bowiem także podstawy estetycznego *decorum*: rozбивa korelacje między gatunkami i stylami wypowiedzi, czynami i charakterami postaci, zdarzeniami a przysługującymi im jakościami estetycznymi czy kwalifikacjami etycznymi. Narusza więc podstawy komunikacji literackiej, zgodnie z którymi elementy świata przedstawionego tłumaczyły się przez jednoznaczną przyległość lub zachwianie określonych hierarchii wartości. W rezultacie »powieść-worek« raziła gust czytelników »plugawymi« lub »trywial-

<sup>72</sup> Z. Klemensiewicz: *Historia języka polskiego*. Warszawa 2005, s. 638.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 639.

nymi« metodami konstrukcji literackiej”<sup>74</sup>. Ustalenia Klemensiewicza, ustanawiające swoistą granicę pewnych rozwiązań artystycznych, wydają się w kontekście poetyki powieści-worka nieaktualne — przynależą bowiem do realistycznego wzorca lektury.

„Nadużycia” czy „ucieczka do neologizmu” okazują się w powieściach Witkacego, Micińskiego czy Jaworskiego elementami świadomej gry z konwencją. Jak bowiem wskazuje Bolecki, „załamanie chwytu literackiego było niezbędnym warunkiem nowych wartości formalnych”<sup>75</sup>. Witkacy — poprzez „niespodziewane zlekceważenie słów i beztroskę znaczeniową” — ustala zasady kontrastu stylistycznego, podstawowego dla powieści „metafizycznej”. Badaczka jego twórczości wskazuje, iż „Witkiewicz rozumie język jako pewien zespół tekstów przynależnych do pewnych poetyk, epok i stylów, które stanowiąc kanon tradycji językowej, będąc jakby znakiem kultury, służą opisowi świata. Ten zespół wyrażeń zużył się jednak tak bardzo, że przy jego pomocy nie można już ujmować zjawisk naszej rzeczywistości”<sup>76</sup>. I właśnie Witkacowski model prozy jest odpowiedzią na tak zdefiniowany kryzys kultury i słowa — o którym wszak świadczy również modernistyczny dystans do języka w przypadku Chorońskiego.

Odniesienia do poetyki powieści-worka wydają się uzasadnione w przypadku całej twórczości omawianego prozaika — choć oczywiście różnorako zintensyfikowane. Już debiutanczy *Biali bracia* nie realizują wzorca powieści realistycznej. Wystarczy spojrzeć na katalog cech, wyliczanych przez Boleckiego w *Poetyckim modelu prozy w dwudziestolecie międzywojennym*, które odnaleźć można w analizowanych utworach autora *Zazdrości i medycyny*. Warto przytoczyć kilka najistotniejszych wyznaczników „workowości”.

---

<sup>74</sup> W. Bolecki: *Poetycki model prozy...*, s. 76.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 75.

<sup>76</sup> M. Nowotny-Szybistowa: *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1972, s. 31.

## Stylistyczna, gatunkowa i tematyczna różnorodność

Gdyby porównać ze sobą następujące fragmenty powieści:

W jaki sposób kwiatek polny mógł okazać się zgubny dla dra Potkańskiego? Bzz... bzzz... — ciągle wokół brzęczały muchy-słuchy.

RKiSS, s. 128

Gdy chcąc od nich uciec podniósł wzrok, widział jednostajną szarość nieba, po którym przesuwwały się ciemniejsze kłaki mgły, przypominające nie uczesane głowy staruch. Wiedźmin! Niczym wygasający węgielek, co jeszcze w popiele się jarzy, w głębi uliczki (po której jechali teraz stępa), a ponad nasypem w oddali, jaśniał jedynie czubek czegoś krągłego a malinowego. Wpierw więc pomyślał, że to znów wystaje z dymu semafor. Ale było to już zachodzące słońce.

RKiSS, s. 131

Szczęśny [...] kazał jakiejś rozczochranej, a niewyraźnej kobiecie (w pomroce nie mógł się dopatrzyć, jaka ona była), by zaniósła mu pieniądze.

RKiSS, s. 133

Otóż przebywał on u starej wdowy niespełna pół godziny, a wyszedł precz z jej domu, wypełniony cholera wie jakim folklorem i jakimi niedopowiedzianymi sugestiami.

[...]

Przypuszczam, że starucha, podmacująca młodego mężczyznę, jakby był jaką kurą, która zamierza się nieść — to chyba wielki uczuciowy unikat...

RKiSS, s. 264–265,

bardzo wyraźnie zaobserwować można operowanie wieloma stylami, by wymienić tylko na podstawie przedstawionych wyżej przykładów poetykę bajki (ze specyficznym, naiwnym rymowaniem), młodopolskie obrazowanie (ze szczególną rolą porównania, animizacji, personifikacji, symbolu) warunkowane impresjonistyczną wrażliwością obserwatora, naturalistyczną perspektywę charakteryzowania postaci czy pastisz mowy potocznej.



Styl rozumiany jest tutaj jako „organiczna, jednolita zasada gry z językami i pośredniego przekazywania swoich prawdziwych intencji znaczeniowych i ekspresywnych”<sup>77</sup>. Poprzez styl więc będzie realizowana poznawcza i ekspresywna funkcja wypowiedzi narratora.

Różnorodność gatunkowa i tematyczna zasadza się na stosowaniu przez Choromańskiego „rozszerzonej pojemności” formy — by użyć sformułowania Czesława Miłosza<sup>78</sup>. Można więc odszukać nie tylko ślady obecności takich gatunków, jak powieść realistyczna, powieść kryminalna, suspens, powiastka moralizatorska, list, nowela, kronika (roczniki — *annale*), gawęda, ale i form wypowiedzi uważanych za nieliterackie, to znaczy publicystycznych, filozoficznych, społeczno-obyczajowych czy pamiętnikarskich. Teresa Dobrzyńska wskazuje w tym kontekście, że „przenoszenie wzorców gatunkowych wypowiedzi nieartystycznych w obręb utworu literackiego to jeden z podstawowych czynników dynamizujących rozwój literatury”<sup>79</sup>. Rozpatrując znowuż złożoność tematyczną powieści, znaleźć na jej kartach można staropolskie przepisy na jajka sadzone, ludowe przypowieści z morałami dotyczące ludzkiego zdrowia, fragmenty traktatu o muzyce i rytmie, przykłady czeskich przesądów, parafrazy podręcznika o dobrych manierach czy próbki dyskursu *science fiction*:

„Transformacja... Obcy astral w nią wstąpił” — pomyślała aptekarzowa.

RKiSS, s. 252

„Workowatość” więc powieści oznaczać będzie, że „można w nią wepchnąć rozważania na wszelkie możliwe tematy. W tym sensie jest ona synonimem »nieliterackości«, tj. obecności »treści«, które — w identycznym sformułowaniu — spotkać można w gazecie, w książce filozoficznej, w rozprawie naukowej *etc.* Ponieważ jed-

<sup>77</sup> M. Bachtin: *Słowo w powieści*. W: Idem: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 145.

<sup>78</sup> Por. C. Miłosz: *Ogród nauk*. Paryż 1979, s. 9.

<sup>79</sup> T. Dobrzyńska: *Tekst — styl — poetyka. Zbiór studiów*. Kraków 2003, s. 29.



nak [...] wiele »istotnych« zagadnień pomija się w tych gatunkach wypowiedzi, powieść może stanowić forum, na którym autor porusza to, co mógłby bez zmiany sposobu wypowiedzi przedstawić gdzie indziej”<sup>80</sup>. Choromański korzysta więc świadomie z rezultatów nowej estetyki Witkacego, stawiającej sobie za cel przemianę tradycyjnego modelu prozy poprzez rozbijanie konwencjonalnej formy powieściowej i odwołanie do tematów tabu. Dlatego też na kartach *Różowych krów i szarych skandalii* znaleźć można treści wypychane dotąd przez konwencje literackości poza granice „dobrej powieści”. Należą do nich między innymi sprawy erotyczne, brutalizacja języka, rozważania na tematy cywilizacyjne, kulturowe czy historyczne<sup>81</sup>. Jednym z najciekawszych wątków powieści będzie więc kwestia działania tajemniczych afrodyzjaków („hiszpańska mucha”, zwana tutaj „majką”); na uwagę zasługują również mizoginistyczne preferencje jednego z bohaterów:

Otóż poznał on w Warszawie pewne Androgyne. Znając rysunki Maji Berezowskiej bądź jej ilustracje do *Dekameronu*, możemy powiedzieć, że było ono właśnie taką ilustracją. Wbrew spodniom, marynarce i krawatowi, potrafiło tak się zachowywać, że zawsze przypominało malarski akt tej malarki. O tym, że był to tulipan (niezupełnie rozkwitły), wiedzieli zaraz nawet ci, co nie wtajemniczeni byli w botanikę, bądź znali historię powszechną tylko po łebkach i uważali Platona za przebrzmiałę, jeśli nie puste słowo.

RKiSS, s. 82,

czy ekspresja potrzeb seksualnych bardzo młodych bądź starszych kobiet:

W mej Starej Ojczyźnie młoda dziewczyna odnosi się w sprawach miłosnych do swego rówieśnika z leciutką pogardą, jeżeli nie z kroplą obrzydzenia. Jest może dojrzalszą od niego i przeto

<sup>80</sup> W. Bolecki: *Poetycki model prozy...*, s. 65.

<sup>81</sup> Por. *ibidem*.

wyduje się jej słusznie, że smakuje on niedospałością i że przez gesty jego przeziera smarkateria kompromitująca jej kobiecość.

RKiSS, s. 27

## Specyficzna rola czytelnika

Nie sposób nie zgodzić się z twierdzeniami badaczy tekstu, akcentującymi ważność omawianej relacji: „tekst literacki jest tekstem z gruntu niespójnym, tekstem nastawionym na aktywny udział odbiorcy w zespalaniu jego sensów. Dopiero aktywne i umiejętne działania czytelnika zdolne są przywrócić mu koherencję i zamienić go w zintegrowany znak. Takie działania interpretacyjne mogą być w szczególności skierowane na rekonstrukcję domniemanych intencji znaczeniowych nadawcy. Nic więc dziwnego, że najcenniejsze utwory literackie wyzwoliły całe serie odczytań, gdyż jedna próba interpretacji nie zamyka drogi innym, a wręcz pobudza do kolejnej lektury”<sup>82</sup>. Kontekst lektury zmienia się oczywiście w czasie — innego rodzaju uwarunkowania wpływały na odczytania literatury oświeceniowej w XVIII wieku, inne — na interpretowanie prozy modernistycznej. Sytuacja zdecydowanie komplikuje się wraz z kryzysem nowoczesnej powieści — głównie ze względu na wpływ ugruntowanego przez konwencję realistyczną modelu odczytania prozy. Twórcy pierwszych powieści-worków — zdaniem ówczesnych odbiorców — całkowicie ignorowali czytelnika.

Jak wyjaśnia Bolecki, „zarzut ten o tyle był słuszny, że jednym z wykładników metapowieściowej organizacji »powieści-worka« jest wpisana w tekst specyficzna rola odbiorcy. Nie ulega bowiem wątpliwości, że wszystkie elementy tych powieści wymagały odbioru dalekiego od powszechnego zrozumienia i akceptacji. [...] Także pewien typ działań metatekstowych wskazuje na wyraż-

<sup>82</sup> T. Dobrzyńska: *Tekst — styl — poetyka...*, s. 45.

ne prowokowanie czytelnika”<sup>83</sup>. W przypadku innych powieści Choromańskiego (*Prolegomena do wszelkich nauk hermetycznych, Głównictwo, moglitwa i praktykarze, Dygresje na temat kaloszy*) można mówić o prowokacji zawartej już w tytule powieści. W przypadku *Różowych krów i szarych scandalii* tytuł spełnia rolę scalającą, wyznaczając „kierunek procedur interpretacyjnych, wskazując na przykład temat wypowiedzi, [...] określając gatunkową przynależność tekstu bądź też podając inne informacje istotne dla zrozumienia sensu całości. Tytuł może między innymi sprawić, że zintegrowany sens przypisany zostanie luźnemu następstwu wypowiedzi”<sup>84</sup>. W omawianym przypadku koherencja tekstu została uwydatniona właśnie dzięki tytułowi — wskazującemu na jeden z przymiotów krajobrazowych przestrzeni Dzierżbiłowic (zasadniczego miejsca akcji) oraz na główny temat rozmów, dialogów, przyczynę i warunek istnienia interakcji między bohaterami powieści (*scandalie*):

Scandalie poniekąd narastały; bowiem dalszy ciąg dialogu między nią a nim prowadzony był już teraz w obecności zbyt młodej córki; zbyt młodej mimo wszystko, acz — z ręką na sercu — posiadającej już dość bogaty zasób doświadczeń.

RKiSS, s. 27

Mowa narratora skierowana jest bezpośrednio ku czytelnikowi powieści — za pomocą zabiegów stylistyczno-retorycznych:

Sprawozdawca jednak się wywiedziały, że przed paroma laty bynajmniej pewności siebie nie zdradzała, a raczej była nadszatkująca.

RKiSS, s. 38

Opisany dialog może znów spowodować niezyczliwe dla sprawozdawcy uwagi, że oto posiada on zbyt lekkomyślne pióro. Nawet może zniechęcić do niego pewien odłam społeczeństwa w Kraju, który to odłam, nie wiem czemu, uważa, iż śmiech to coś niższego, jeśli nawet nie — obrażającego.

RKiSS, s. 95

<sup>83</sup> W. Bolecki: *Poetycki model prozy...*, s. 77.

<sup>84</sup> T. Dobrzyńska: *Tekst — styl — poetyka...*, s. 47.

oraz poprzez bezpośrednie przywołanie odbiorcy:

Śmiejmy się, moi państwo!

RKiSS, s. 99

W przypadku pierwszych powieści-worków czytelnicy odrzucili tego typu formę porozumienia. Warto dodać, iż u Choromańskiego ma ona dosłowny, ale zarazem ludyczno-parodystyczny charakter. Jest on szczególnie wyraźny w przypadku refleksji dotyczącej kwestii polskiej:

Wszelako wydam się bardziej przekonującym, jeśli dodam, że kierowały mną także względy polskie (właśnie, właśnie że tak). Bowiem od pana Szczęsnego dowiedziałem się, że przepis „jajka jak dla chorego” można znaleźć tylko w staropolskich książkach kucharskich; kiedyś dawno temu smażyono je w ten sposób u nas dla jakiegoś rekonwalescenta, którego organizm wymagał czegoś szczególnie delikatnego. A brązowego i niemal żylastego białka czymś delikatnym nazwać nie można. Górą nasi!

RKiSS, s. 135

Owo delimitujące kulinarny wywód wykrzyknienie znakomicie oddaje charakter zwrotów ku czytelnikowi: operowanie podmiotem zbiorowym, zwłaszcza w przypadku narratora-emigranta przybyłego z Kanady, wydaje się zabiegiem przewrotnym. Wyzyskana jest dodatkowo specyfika i emocjonalne uwarunkowanie tego rodzaju wykrzyknień, charakterystycznych dla potocznej odmiany polszczyzny, nie zaś dla salonu literackiego. Wniosek taki prowadzi do zagadnienia stylizacji w omawianym fragmencie. Gatunkiem epickim, wywodzącym się z opowieści ustnych, „charakterystycznych dla sarmackiej kultury szlacheckiej, wygłaszanych najczęściej podczas uroczystości o charakterze towarzysko-biesiadnym”<sup>85</sup>, jest gawęda. Omawiany przykład do niej się odwołuje ze względu na oralny charakter przekazu („Górą nasi!”), zasięg tematyczny, doty-

<sup>85</sup> M. Biernacki, M. Pawlus: *Słownik gatunków literackich*. Wstęp S. Jaworski. Bielsko-Biała 2002, s. 405.

kający spraw błahych, codziennych. Bardzo istotne jest przerywanie snutych przez narratora opowieści częstymi zwrotami do słuchacza-czytelnika.

Jak wskazuje Kazimierz Bartoszyński, „prawdopodobnie pierwotny sens słowa »gawęda« był równoznaczny z »gadulą« (Linde), nie dotyczył gatunku ani w ogóle literackości”<sup>86</sup>. Sytuacja narracyjna wprowadza konieczność porozumienia pomiędzy opowiadaczem gawędowym (w podeszłym wieku) a odbiorcami — których obecność sygnalizowana jest często w tekście. Prowadzi ono do kontaktu bliskiego codziennym sytuacjom mówionym czy wypowiedziom odświętnym: „w popularnej kulturze szlacheckiej (ale i ludowej) formy »literatury« ustnej grały rolę o wiele istotniejszą niż teksty przeznaczone do lektury, toteż gawędy noszące wyraźne znamiona imitacji języka mówionego stanowią centrum gatunku”<sup>87</sup>. W *Różowych krowach i szarych scandaliach* odnaleźć można między innymi następujące przykłady „imitowania oralności”:

- (1) Fakty!... Klinika polska w Kijowie cieszyła się wielką renomą [...]. [...]  
O key, jak na razie wielka buzia dla dra Potkańskiego.  
RKiSS, s. 123; podkr. — M.Ch.
- (2) I oto, proszę słuchać.  
RKiSS, s. 124; podkr. — M.Ch.
- (3) Poza tym, zanim nie zamknęli jeszcze sklepu spożywczego, chciał się naocznie przekonać, co to za wiktualia w tych Dzierżbiłowicach (O Boże Wielki, Wybawicielu!).  
RKiSS, s. 126; podkr. — M.Ch.
- (4) Annalista, który później w Dzierżbiłowicach miał sam na sobie się przekonać o przyciągających właściwościach baschalisowej powierzchowności, zapewnia przy tej okazji, iż trudno... o, bardzo trudno było się jej oprzeć.  
RKiSS, s. 169; podkr. — M.Ch.

<sup>86</sup> K. Bartoszyński: *Gawęda prozą*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław—Warszawa—Kraków 2002, s. 313.

<sup>87</sup> Ibidem.

- (5) Mnie, jako Kanadyjczykowi, to uparkanie ogromnie zaskakiwało. Boć w Montrealu nie spotkasz ani jednego parkanu.  
RKiSS, s. 254; podkr. — M.Ch.
- (6) [...] pogubiła się w swych odczuciach, nic nie potrafiła zgadnąć (o dłoni Wypłoszowej), a mogła jedynie przekazać jego duszy sensacje... sensacje nie wiadomo jakie. Zawstydzienia czy co!  
RKiSS, s. 261; podkr. — M.Ch.
- (7) Chciałem wtedy (słowo daję) skrócić za róg uliczki.  
RKiSS, s. 301; podkr. — M.Ch.

Obok — istotnej dla gawędy pierwszoosobowej narracji — operowanie językiem mówionym jest formą nakierowaną na opowiadanie, z „upodrzednioną rolą opisu potraktowanego w sposób schematyczny. »Mówiona« ujmuje przytoczenia tekstów cudzych (np. dialogów) jako elementy maksymalnie skondensowane [...]. »Mówiona« operuje obficie środkami języka potocznego: gestem fonicznym, wyrażeniami »meta«, onomatopeją. Jest [...] na swój sposób zdyscyplinowana stylistycznie, gdyż bogata bywa w zwroty skostniałe i idiomy”<sup>88</sup>. Gest foniczny obserwować można w cytatach pierwszym, drugim i trzecim. Metatekst obecny jest w przykładach: pierwszym, czwartym, szóstym i siódmym. W niektórych przypadkach dochodzi więc do znaczącego nagromadzenia wymienionych przez badacza środków, opartych na wskazywaniu (wszystkie wymienione przykłady) i języku gestu (trzeci, szósty, siódmy).

Opis traktowany jest w omawianej powieści jako podrzędny element konstrukcji — wystarczy przywołać operowanie przez narratora dwubarwnym schematem skojarzeniowym, co zaznacza już zresztą w tytule tekstu. Monotonny krajobraz stanowi pewnego rodzaju motywację do rozwijania i konsumowania scandalii:

Jesień dopiero się rozkręcała, lecz było mgliście, błoto i coraz częściej lało.

RKiSS, s. 191

Nazajutrz, gdy przyniesiono mi śniadanie, zobaczyłem za oknem to samo ołowiane niebo.

RKiSS, s. 348

---

<sup>88</sup> K. Bartoszyński: *Gawęda prozą...*

Ważną bowiem cechą konstrukcyjną jest chaotyczność bądź amorficzność gawędy — realizowana przez wprowadzanie elementów nieistotnych, przynoszących w rezultacie bogactwo dygresji, powtórzeń; odstępowanie od porządku kolejności zdarzeń. Stylizacja *Różowych krów i szarych scnadalii* na gawędę prozą łączy się z mechanizmem opisanym przez Sławińskiego: „reguły stylistycznego montażu wypowiedzi mogą być zarazem regułami montażu tematycznego, że przebieg ów wysuwa się niejako z mowy narratora, z gry słów, z figur fonicznych, że kształtuje się jako semantyczny korelat założonego w utworze sposobu mówienia”<sup>89</sup>. Jaką spełnia więc funkcję?<sup>90</sup> Jak wskazuje Bartoszyński, gawęda prezentuje sylwetki postaci charakterystycznych, „koncentrując się szczególnie na typach, które w okresie zmierzchu kultury szlacheckiej uważano za zanikające”<sup>91</sup>. Zaprezentowaną galerię postaci w całości określić można jako „zbiór osobliwości”. Gawęda skupiała się często na obrazie codziennego szlacheckiego życia, między inny-

<sup>89</sup> J. Sławiński: *Semantyka wypowiedzi...*, s. 103.

<sup>90</sup> Początki polskiej gawędy prozą przypadają na okres romantyzmu, zaś jej najwybitniejszą realizacją są *Pamiętki Soplicy* Henryka Rzewuskiego. Prekursor-ska jednak prozaiczna gawęda to młodzieńcza poezja Wincentego Pola, który w *Pieśniach Janusza* (1833) umieścił parę utworów o omawianym wzorcu gatunkowym: „przejawia się w nich kult człowieka prostego wyrażający się w gloryfikowaniu przeciętnego szlacheckiego patriotyzmu, dawnego obyczaju i w stosowaniu za pośrednictwem narratora specyficznie archaizowanego języka zbliżonego do żywej mowy potocznej”. (K. Bartoszyński: *Gawęda prozą...*, s. 314). Moda na gawędę trwa do połowy XIX wieku, gatunek bowiem okazał się w małym stopniu zdolnym do twórczego rozwoju — takie ujęcia narracyjne odczuwano pod koniec stulecia jako zdezaktualizowane. (Por. M. Głowiński: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1997, s. 307). Po *Pamiętkach Soplicy* mówić można raczej o epigonizmie. Krytykiem gawędy był Kraszewski, dostrzegający „tendencję z jednej strony do nadmiernego gloryfikowania obyczajów dawnej Rzeczypospolitej, z drugiej zaś do stwarzania karykaturalnego stereotypu szlachcica-sarmaty”. (K. Bartoszyński: *Gawęda prozą...*, s. 316—317). Doceniał jednak powieściopisarz walory gawędy jako „ocalającej od zapomnienia” zanikające obyczaje, typy zawodowe czy charakterologiczne. Rzadko jednak była realizowana w pełnej formie: konkurowały z gawędą gatunki lepiej zdyscyplinowane (nowela), ale i noszące wartości poznawcze (obrazek, szkic fizjologiczny).

<sup>91</sup> K. Bartoszyński: *Gawęda prozą...*, s. 314.

mi na sporach sąsiedzkich. To kolejna cecha wspólna. Innym istotnym dla omawianego gatunku tematem są „efektowne anegdoty” oraz „opisy niesamowitych i niezwykłych zdarzeń”<sup>92</sup>. Zbliża to konwencję gawędy szlacheckiej do powieści-worka, z luźną kompozycją tej ostatniej i możliwością podejmowania wielu, bardzo różnych tematów.

Bardzo ważnym — choć przewrotnym — nawiązaniem do gawędy w literaturze XX wieku jest *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza. I tutaj zaznacza się jeden z centralnych problemów — odniesienia Choromańskiego do przedstawicieli jego pokolenia: wydają oni bardzo podobną diagnozę polskiej tożsamości. Podobna jest bowiem sytuacja narratora w *Trans-Atlantyku* i *Różowych krowach i szarych scandaliach*. Ten pierwszy — wrzucony w środowisko argentyńskiej Polonii, rodaków-emigrantów i obcych — opisuje więc zachowania „emigrantów, pielęgnujących w sobie nasze tradycyjne rozumienie patriotyzmu, style myślenia, wzorce obyczajowe, które [...] okazują swą archaiczność i śmieszność. Fabuła powieści, zbudowana na zasadzie burleski, skupia się na polskości, na naszej kulturze zdominowanej przez relikty szlachecczyzny, rytuały barokowych parad, potrząsanie szabelką w obronie honoru”<sup>93</sup>. Analogie są bardzo wyraźne — Stefek Szczaw z kolei przebywa w centrum polskości — ale dokonuje opisu z perspektywy emigranta, przybysza. Poprzez podjęcie podobnej inspiracji gatunkowej — zaczerpniętej z kultury popularnej (narrator nazywa miejsce akcji Wodewilicami, zaś *quasi*-fabułę — wodewilem) — uwydatnia się dystans narratora wobec przedstawianej rzeczywistości. Podjęcie tematu secesji blisko wiąże się z opisanymi przez Burkota „rytuałami barokowych parad”. Choromański tworzy więc pewnego rodzaju karykaturalny zespół postaci, pozostających — wspólnie z całą dzierżbiłową, zamkniętą społecznością — w skamielinie obyczajowej, światopoglądowej, językowej. Operowanie poetyką gawędy dodatkowo pozwala eksponować zapatrzenie w przeszłość, uwię-

<sup>92</sup> Por. *ibidem*.

<sup>93</sup> S. Burkot: *Literatura polska...*, s. 108–109.



zienie w dawnych wzorcach (obserwować więc można tutaj paralelę stylistyczno-tematyczną: wzorzec poetyki gawędy jest również zamknięty, nie pozwala na „twórczy rozwój” omawianego modelu prozy). Gawęda — jako gatunek — warunkuje bowiem nieuchronność epigonizmu. Podobnie jak w przypadku *Trans-Atlantyku*, bohaterów omawianej powieści ogranicza sztywny wzorzec obyczaju i etosu — nie pozwala więc odnaleźć im siebie, określić własnej tożsamości.

Podjęcie przez Gombrowicza gawędowego typu narracji i archaizującej stylizacji, złamanie zasady *decorum*, wydobywa głębsze sensy filozoficzno-społeczne: buduje groteskową wizję świata. Jak wskazuje badacz, „to, co autor chce powiedzieć, nie sprowadza się do ironicznie potraktowanej fabuły: jest ona sumą zdarzeń banalnych (drobne intrygi i kłótnie [...]), a nawet trywialnych [...]. Degradacja fabuły powieściowej przesuwa uwagę czytelnika na jej formę. Niewspółmierność banalnego tematu i sztucznie wykreowanego wysokiego stylu (parafrazy dawnych oracji szlacheckich) uwydatnia groteskę, współtworzy ogólną postawę ironiczną autora”<sup>94</sup>. Burkot interpretuje postać narratora-bohatera jako tego, któremu środowisko emigrantów narzuciło Formę — nie jest więc sobą. Uratować może się jedynie poprzez sprowadzenie tej sytuacji do groteski, ironię, grę, „której celem jest kompromitacja »polskiej gęby«, zdarcie zbiorowej maski — patriotycznych frazesów i zrutynizowanych patriarchalnych obyczajów. [...] wszystko w tej powieści jest grą. Za jej kulisami kryje się beznadziejność, emigracyjna nostalgia, pustka”<sup>95</sup>. Historia recepcji omawianego utworu świadczy o bardzo trafnym wycelowaniu ironii: *Trans-Atlantyk* został przyjęty na emigracji bardzo chłodno, natomiast rozumiano jego głęboki sens w kręgu paryskiej „Kultury”. Odczytano tam tę propozycję Gombrowicza jako bardzo gorzką rozprawę z „archaicznymi formami polskiej mentalności”<sup>96</sup>. W przypadku prozy Choromańskiego obserwować można

<sup>94</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 109–110.

<sup>96</sup> Por. ibidem, s. 110.

podobny mechanizm — ponad błahymi, nieznaczącymi wydarzeniami, plotkami i pogłoskami — budowany jest obraz zamkniętej kresowej tożsamości, kulturowej pustki, społeczności operującej tylko wytartymi formułami językowymi i szablonowym obyczajem. Jest to właściwość fikcji groteskowej, która „wymaga od odbiorcy stosunkowo niewielu założeń o charakterze pozytywnym, wymaga w istocie jednego: uznania jej charakteru polemicznego, zorientowania się, że jest w opozycji wobec tak utartych sposobów budowania dyskursu literackiego, jak wobec przyjętych, powszechnie aprobowanych przekonań, ideologii, wartości, światopoglądów”<sup>97</sup>. Przyjęcie takiego modelu narracji stanowi gest nonkonformistyczny, krytyczny wobec form kultury ustabilizowanej, dobrze osadzonych w tradycji społecznej. Twórczość Choromańskiego, początkowo sytuowana przez współczesną mu krytykę w kręgu międzywojennego psychologizmu, okazuje się więc zjawiskiem bardziej złożonym i wieloznacznym. Wykazuje bowiem pokrewieństwa z nurtem współczesnej prozy groteskowej. W przypadku *Różowych krów i szarych skandalii* jest to bardzo wyraźne podobieństwo — poprzez nawiązanie do poetyki gawędy, możliwe jest dodatkowo operowanie archaiczną stylizacją, zacieśnienie relacji pomiędzy narratorem a czytelnikiem, akcentowanie oralności literatury. A to sprzyja uwydatnieniu groteskowego charakteru tej powieści: im bardziej bowiem narrator „traci swą wszechwiedzę, a wraz z nią autorytet, im wyraźniej rolę instancji weryfikującej przejmie sama konwencja literacka (sam chwyt), tym poważniej trzeba się liczyć z gospodarzem tych konwencji i regulatorem chwytów, a jest nim właśnie — mimo wszystko, wbrew ideom dehumanizacyjnym — pewna postawa osobowości twórczej”<sup>98</sup>. Ten paradoks znajduje bardzo wyraźne więc potwierdzenie w twórczości Choromańskiego.

Mieczysław Dąbrowski, pisząc o fenomenie *Zazdrości i medycyny*, zauważył, iż „Choromański pojął, że literatura może polegać

<sup>97</sup> M. Głowiński: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998, s. 216–217.

<sup>98</sup> E. Balcerzan: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*. Wrocław 1968, s. 26.

na wykorzystaniu pewnych tylko elementów różnych poetyk. Że może być swoistą grą<sup>99</sup>. Ta gra prowadzona jest również z czytelnikiem. Seweryna Wysłouch wskazywała bowiem: „Utwory Choromańskiego w maksymalnym stopniu zorientowane są na odbiorcę, kształtują jego postawy i oczekiwania w taki sposób, by z nich przewrotnie zakpić. Odbiorca idealny jego powieści to znawca literatury”<sup>100</sup>. Choć narrator — przewrotnie — twierdzi coś innego:

Czytelnik powieści do tego stopnia przyzwyczaja się do stałych półprawd, że to w końcu odbija się na jego prywatnym stosunku do otoczenia. Znany jest, że wychowany na książkach inteligent jest zazwyczaj marnym psychologiem — im więcej zaś czyta, tym staje się marniejszym. Oczytany osobnik gorzej się orientuje w duszy bliźniego niż nieocytany; stąd też narażony bywa na wysoce irytujące zawody. Zatem nie dziwię się takiemu czytelnikowi, jeżeli nie strawi bądź nie uwierzy w niepoważny, a skądinąd i nieco wulgarny kant Baschalisa.

RKiSS, s. 171

Wysłouch wprowadza kolejne rozróżnienia — zarówno powieść-worek, jak i twórczość Choromańskiego zaprzeczają w pewnym sensie testamentowi wszystkich pisarzy wielkiego realizmu, mówiącemu o naczelnej zasadzie kształtowania relacji z czytelnikiem: „powieść musi być tak napisana, aby mogła być przeczytana i zrozumiana”<sup>101</sup>. Co prawda wskazywałem już na istnienie — poprzez wprowadzenie wzorca gawędowego — specyficznie wytworzonej więzi z czytelnikiem: „w przeciwieństwie do podmiotów opowiadających większości powieści XIX-wiecznych, z zasady »wszechwiedzących« — narratorzy gawędy dysponują wiedzą o swych środowiskach bardzo szczegółową, ale wyraźnie ograniczoną naiwnym sposobem widzenia świata oraz określonym

<sup>99</sup> M. Dąbrowski: *Michał Choromański: powieść jako gra*. W: Idem: *Polska awangarda prozatorska*. Warszawa 1995, s. 140.

<sup>100</sup> S. Wysłouch: *Czytelnik w pole wyprowadzony, czyli o prozie Michała Choromańskiego*. Wrocław 1977, s. 230.

<sup>101</sup> W. Bolecki: *Poetycki model prozy...*, s. 32.

systemem aksjologicznym”<sup>102</sup>. Istnieje więc porozumienie pomiędzy czytelnikiem i narratorem, ustanowione dzięki nawiązaniu do omawianego gatunku — naiwność narratora (która nie jest jednak w ciągu całej powieści jednakowo natężona) pozwala czytelnikowi łatwiej zrozumieć swoistość przedstawianego świata. Przykładem takiego sposobu percepcji zjawisk jest częsta w omawianej powieści dygresja o charakterze światopoglądowym — mająca charakter ludowej mądrości czy aforyzmu ujętego w ramy języka potocznego:

Charakteryzujemy się w życiu zgodnie z naszym widzimisię. Mądry człowiek [...] często woli uchodzić za głupka. Bo to i bezpiecniej, no i bo czerpie z tego korzyści. Jest w tym coś darwinowskiego.

RKiSS, s. 252

Pozwala to czytelnikowi na identyfikację z prezentowanym sposobem widzenia świata. Narrator-gawędziarz proponuje więc stwarzanie społecznej maski, co kieruje w stronę zasadniczej kwestii: dlaczego Choromański podejmuje po 29 latach mechanizm tożsamy z zastosowanym w *Trans-Atlantyku* modelem zwrotu ku przeszłości i zamkniętej konwencji gatunku? Parodię gawędy ujmować trzeba w kontekście powracania czy prób restytucji realizmu w prozie lat siedemdziesiątych. Bezprecedensowe wydarzenia w życiu społecznym prowadziły Choromańskiego do omawianej konwencji, wykorzystującej wszak donos, plotkę, podsłuchiwanie, wkraczanie obcych w prywatność — a więc zespół zjawisk charakterystyczny dla przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. To najważniejszy kontekst historycznoliteracki omawianego nawiązania gatunkowego.

Oczywiście odpowiednią wagę miały również — wcześniej opisane — zjawiska na przykład w obrębie komunikacji powieściowej w Młodej Polsce. Wtedy pojawiają się wskazania, że *Ozimina Berenta* to tekst „nieczytelny” i trzeba by go napisać jeszcze raz „po polsku”. Reakcje tego typu dowodzą — zdaniem badaczy — ist-

<sup>102</sup> K. Bartoszyński: *Gawęda prozą...*, s. 313.

nienia konfliktu między „wiedzą” a „kompetencją” publiczności literackiej, wskazując równocześnie na warunki funkcjonowania „gustu” czytelników powieści<sup>103</sup>. Istotny ruch w celu przeobrażenia utrwalonych konwencji odbioru mieli wykonać już moderniści: „to znaczy pisarze, którzy przestają już być dobrodusznie zadomowieni w powszechnej mowie, bezrefleksyjnie przynależni do danej wspólnoty językowej i zaczynają odnosić się do własnego potocznego środowiska językowego z ową mieszaniną zewnętrznej bliskości i wewnętrznego dystansu, która zasadniczą linią demarkacyjną oddziela ich od zwykłych użytkowników języka, a poetów nowoczesnych trwale piętnuje — czy obdarza — rolą obcego potocznej mowie. Oni to czynią dziwnym, obcym i niezrozumiałym to, co było wcześniej oczywiste, przymuszając nas, czytelników, do skupienia na tym krytycznej uwagi, lub na odwrót, próbują w materiale znanym wyrazić to, co inne i nieznane, bądź wreszcie rozrywają potoczne wyobrażenia na powrót na składniki, łącząc je w sposób dotąd niebywały i trudno zrozumiały, lecz pozwalający rzeczom powstać z »grobu banalności«, a podmiotowi — postrzegać je w sposób niezautomatyzowany, jak gdyby były pojmowane po raz pierwszy”<sup>104</sup>.

Choromański korzysta więc — w sensie historycznoliterackim — z rezultatów modernistycznej krytyki języka oraz późniejszej, doniosłej roli powieści-worka w pracy nad rozbiciem realistycznej konwencji odbioru prozy. Warto zaznaczyć, iż — zdaniem Boleckiego — ta ostatnia „była bowiem w okresie międzywojennym wyraziście sformułowaną propozycją gatunkową — zamykającą pierwszą dekadę nowego okresu w dziejach powieści polskiej”<sup>105</sup>. Pozostaje nierozstrzygnięte pytanie, jak ważny był wpływ poetyki powieści-worka na ewolucję formy powieściowej Choromańskiego. Ze względu jednak na fundamentalną rolę tradycji Dwudziestolecia dla omawianej twórczości, założyć można, że twórczość chociażby Witkacego, z którym Choromański się wszak przyjaź-

<sup>103</sup> Por. *ibidem*, s. 33.

<sup>104</sup> R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 75.

<sup>105</sup> W. Bolecki: *Poetycki model prozy...*, s. 62.

nił, zainspirowała młodego twórcę. W kontekście bowiem kształtowania relacji z czytelnikiem stawia podmiot czynności twórczych temu ostatniemu ambitne zadanie rozszyfrowania stylistycznego i gatunkowego kolażu; wymaga od swojej publiczności znajomości nie tylko reguł sztuki słowa, ale i znajomości tekstów współczesnej (właściwej dla XX wieku) kultury czy języków obcych. Jest to chociażby konieczne do właściwego odczytania mechanizmu fikcji groteskowej. Jak wskazują badacze, twórczość Choromańskiego „niegdyś znana głównie w elitarnych środowiskach czytelniczych, z biegiem lat poszerzyła znacznie krąg odbiorców”<sup>106</sup>. Nawet jednak czytelnik przynależący do „elitarnego środowiska czytelniczego” zostanie przysłowiowo w pole wyprowadzony dzięki specyfice konstrukcji, wyzyskaniu oryginalnego chwytu literackiego czy podejmowaniu zaskakujących tematów w omawianym utworze.

## „Krytyczność” w powieści

### Wypowiedzi metanarracyjne

W utworach literackich występują wypowiedzi metatekstowe — delimitory, a pośród nich tytuły, omówione już wcześniej, ale i inne sposoby podtrzymania koherencji tekstu, jak i budowania intertekstualnych kłączy. Pierwszym typem będą w przypadku omawianej powieści specyficzne wtrącenia odnarratorskie, mające charakter powiastki czy traktatu dotyczącego tytułowych *scandalii* (plotek):

Scandalie! [...] życie ludzkie ma to do siebie, że lubi widza zeskandalizować. Wystarczy po to przekroczyć ostrą jak brzytwę granicę szczerości. Brr...

RKiSS, s. 41

---

<sup>106</sup> *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Red. A. Hutnikiewicz, A. Lam. T. 1. Warszawa 2000, s. 90.

Niektóre ustępy mają charakter palimpsestowy — dopisywane są bowiem kolejne dygresje, przemyślenia czy skojarzenia narratora do głównej tezy wywodu:

Powtarzamy, życie ludzkie w ogóle ma to do siebie, że lubi zeskandalizowywać. Szczególnie, jeżeli pozwolimy komuś na zbytnią szczerość. Wypłoszowa nie wiedziała, co to znaczy śniegi kanadyjskiej powściągliwości. Tak to sobie tłumaczy sprawozdawca. Jak większość rodaczek kresowych, wołała duchową odwilż szczerości. (Dla mnie osobiście jest to niekiedy takie doprawdy niezrozumiałe).

RKiSS, s. 43

Pomimo potencjalnej uciążliwości dla czytelnika, któremu powtarzane są niemal identyczne fragmenty traktatu, utrzymana zostaje w ten sposób spójność tekstu — prowadząca od tytułu, poprzez owe dygresje do ostatniego ogniwa — czyli samych plotek, istniejących na kartach powieści w dwójnasób: w postaci werbalnej oraz fabularnej. Ta pierwsza to przytaczanie przez narratora bądź bohaterów, komentowanie, ironizowanie na temat wieści (*scandalii*):

Ale z przypadkowości takiej się cieszę, gdyż wdzięczna ich obecność trochę umai ponurość *scandalii*, w które zaczynamy się pograżać.

RKiSS, s. 128

Druga natomiast — to interpersonalne (znaczące dla przebiegu fabuły) rezultaty istnienia owych komunikacyjnych fenomenów:

Scandalie dzierzbiłowskie, zarówno jak i charaktery w nie wplątane, miały różne aspekty i kryły w sobie niespodzianki.

RKiSS, s. 44

Szczesny uczuł się z powrotem jak lep: przepyszny okaz plotki leciał wprost na niego.

RKiSS, s. 145

Istnieje jednak w tekście i drugiego rodzaju wypowiedź meta-tekstowa, dotycząca innego tekstu literackiego. Doktorowa Potkańska powiada w trakcie rozmowy z Baschalisem:

— Co może mieć bogini piękności wspólnego z lekarskim chałtą i gumowymi szprycami?... be! Piękno i medycyna, be!... gdyby pan tyle lat mieszkał, co ja, przy boku medyka, toby...

RKiSS, s. 19

Dla czytelnika sygnał jest pewnie jednoznaczny — odwołanie do drugiej powieści Choromańskiego, *Zazdrości i medycyny*, jest w tej wypowiedzi bardzo czytelne. Ustanawia więc narrator — dzięki takiemu właśnie chwytowi metatekstowemu — więź z uniwersum twórczości omawianego autora, ale i wskazuje na pewnego rodzaju kontekst tematyczny. Zawiera się on w wyeksponowaniu owego — zdaniem bohaterki — oksymoronu, dodatkowo nacechowanego ujemnie przez wtrącenia dźwiękonaśladowcze: „piękno i medycyna”, na miejscu którego — dzięki szybkiemu skojarzeniu — pojawia się tytuł uhonorowanej powieści. Rezultatem tego zabiegu jest więc zaakcentowanie negatywnych skojarzeń z dyscypliną Hipokratesa.

Sformułowania metapowieściowe w przypadku *Różowych krów i szarych skandalii*, jak i większości powieści Choromańskiego, wskazują, iż istotnym elementem strategii podmiotu czynności twórczych było ujawnienie aktu pisania — „jako posługiwania się konwencjami narracyjnymi”<sup>107</sup>:

Taka była jego wersja, co jakoby przesaczyła się z samej sypialni umierającego biednego doktora. A on temu nie przeczył! Wiem z dobrego źródła, że nie przeczył.

RKiSS, s. 147; podkr. — M.Ch.

Jak widzimy, klimat moralny Dzierżbiłowic sprzyjał dziwnym rzeczom. Opisywałem już wygląd ich mieszkańców...

RKiSS, s. 152; podkr. — M.Ch.

Sprawozdanie moje dobiega końca. Gdy miałem w rękę fakty, gdy znałem sytuację, mogłem ją opisać. Zaś od tego dnia poczuwszy, faktów mi znacznie ubyło, a w sytuacji przestałem

<sup>107</sup> W. Bolecki: *Poetycki model prozy...*, s. 79.



się orientować, toteż trudno mi z tego zdać sprawozdanie, zwłaszcza że nie chcę blagować.

RKiSS, s. 370–371; podkr. — M.Ch.

Narrator — dzięki zastosowaniu formuły sprawozdania, stwarza pozory wehikularnej funkcji prozy — jako „transportera gotowych bloków sensu”. Są one dodatkowo zaczerpnięte „z dobrego źródła”; narrator „miał w ręku fakty”, które wystarczyło „opowiedzieć” czy „opisać”. Na mocy konwencji sytuujemy je w sferze pozawerbalnej. Dlaczego więc wskazuję na pozory tego typu poetyki? Narrator ujawnia pewne decyzje, stanowiące element aktu (procesu) pisarskiego:

Nie mam wielkiej wprawy w pisaniu i nie wiem, czy opis tej schadzki nie spowoduje czyjejs niezyczliwej krytyki, że oto operuję niedopuszczalnymi domyślnikami.

RKiSS, s. 81; podkr. — M.Ch.

Bezmyślnie patrzyłem na jakąś reprodukcję w albumie, i nie widziałem dosłownie nic. Tak bardzo „po secesyjnemu” byłem przejęty.

RKiSS, s. 335; podkr. — M.Ch.

Sprawozdawca był w tym uprzywilejowanym położeniu, iż mógł sobie różne interpretacje sentymentalne porównać ze sobą; mógł obie techniki zważyć i na podstawie autopcji dojść do pewnych i, proszę mi wierzyć, przekonujących wniosków.

RKiSS, s. 203; podkr. — M.Ch.

— Ładny dom — powiedziałem, nie mogąc zarazem zrozumieć, jak to i dlaczego zaczynam rozmawiać wbrew sobie. „Aha, chyba dlatego, że to kryminalna opowieść?”

RKiSS, s. 291; podkr. — M.Ch.

Nie wiem z czym to porównać. Nie wydarzyło mi się widzieć człowieka spoliczkowanego. Wyobrażam sobie jednak, że wyglądałby tak, dokładnie tak samo jak Maciuś, gdy teraz spoglądał ze zgubioną twarzą to na moje paczki, to na mnie.

RKiSS, s. 289; podkr. — M.Ch.

Refleksje te — jak widać w przytoczonych wyżej fragmentach — dotyczą też sfery poetyki, wskazują na pewne formacje czy

prądy kulturowe istotne dla narratora. Ów komentuje bowiem nie tylko elementy świata przedstawionego, ale i własną, aktualną pozycję. Akcentuje literackość swojej wypowiedzi. Dotyka również problemów metaliterackich (na przykład poprzez wskazania gatunkowe), co w zdecydowany sposób podważa referencyjny charakter narracji. Charakterystyczna „rozlewność” narratora jest wynikiem podjęcia przez Choromańskiego tradycji szlacheckiej gawędy, czyli gestu sięgnięcia do „zaprzeczonych” konwencji literackich: wypowiedzi pierwszoosobowej, specyficznie skonstruowanego narratora (często o naiwnym sposobie waloryzacji elementów świata przedstawionego), bogactwa dygresji i powtórzeń, odejścia od uporządkowania kolejności zdarzeń. Uprawianie gatunku „skończonego” (bądź — w takich powieściach jak *Kotły Beethovenowskie* czy *Głownictwo, mogiłwa i praktykarze* — gatunku literatury popularnej) jest techniką pisarską Choromańskiego, mającą na celu obnażenie konwencjonalności literackiej, zwrócenie uwagi na formę, prowadzenie do gorzkiej refleksji nad polską kulturą. Mechanizm ten jest możliwy dzięki zbudowaniu (modernistycznego) dystansu wobec konwencji budowania narracji, wytworzeniu kruchej identyfikacji autora z językiem literatury czy kulturą literacką:

Przeczuwam tu możliwość zakwestionowania prawdziwości opisanego epizodu. Mogą zarzucić sprawozdawcy, że nie potrafił odtworzyć konsekwentnej sylwetki Baschalisa [...].

Annalista przytaknie tu głową. Tylko że zdaniem moim z psychologią zawsze istnieje ten kłopot, iż podchodzimy do niej nie tyle życiowo, ile z literackimi kanonami. A takie kanony (znana sprawa) wymagają kompromisowości: ustępstw na rzecz prawdopodobieństwa, bez którego wszelkie dzieło jest chybione. I dlatego prawdopodobieństwo literackie różni się od prawdopodobieństwa życiowego. W pierwszym wypadku jest ono dziwnie zawężone, uczesane i częściowo odbarwione, w drugim zaś jest tego gatunku, że ilekroć się z nim spotkamy, zazwyczaj wołamy: O, gdybym przeczytał to w książce, powiedziałbym, że to wymysł.

Albowiem rodzaj przekleństwa zawisa nad piórem pisarza (a nawet annalisty lub kronikarza): musi zawsze pisać pół prawdy, aby brzmiało to prawdziwie. Musi stale odbarwiać, zwęzać i uczesywać, gdyż inaczej popełni grzech w stosunku do sztuki, która na ogół nie jest niczym innym, jak swoistym ustawicznym „owijaniem rzeczy w bawełnę”. Nie owinięta przez pisarza w bawełnę opowieść wydaje się od razu przesadą i wręcz nieprawdopodobieństwem. Podejrzewam, że każdy pisarz wymiguje się prawdzie, jeżeli nie na poły kłamie, po to, by wyglądać prawdziwie bądź na prawdomównego. Szanujący się autor nie opíše żadnego faktu, zanim go wpierw odpowiednio nie odkoloryzuje; zanim nie przepełowi go, by zrobić zeń — pół prawdy. I dlatego sprawozdawcy wydaje się, iż takiej rzeczy, jak realizm w literaturze [podkr. — M.Ch.] właściwie nie ma i nigdy ona istnieć nie mogła, jako że to, co nazywamy realizmem, jest niczym innym, jak kompromisem. Kompromisem między realiami życia a — wymogami literackimi. I tylko on jest w powieści do strawienia.

RKiSS, s. 170

Narrator wskazuje w przytoczonym fragmencie na ciążącą w toku tworzenia i lektury dzieła konwencjonalność. Wpisuje się w ten sposób do powojennej dyskusji o wyczerpaniu się formy powieściowej, która — jak wskazuje Burkot — „mogła rozwijać się w kilku, niekiedy przeciwstawnych, kierunkach: prozy dokumentalnej, ograniczającej prawa fikcji, prozy kreacjonistycznej, przynoszącej groteskowy obraz świata, prozy eksperymentalnej, jak w przypadku *Czarnego potoku* odwołującej się do refleksji estetycznej kubistów [...], wreszcie — prozy realistycznej, podtrzymującej wiarę w możliwość stworzenia wielkiego, epickiego obrazu epoki”<sup>108</sup>. Autor *Zazdrości i medycyny* neguje więc możliwość realizacji wzorca realistycznego. W swojej późnej twórczości opowiada się za groteską. Nie godząc się na kompromis (półprawdy) w powieści, sytuuje się blisko nurtu nowoczesnego myślenia o literaturze, w ramach którego uznaje się, że „fabuła w sensie poznawczym jako twór wyobraźni i wiedzy jednostkowej jest zawsze uboższa od

<sup>108</sup> S. Burkot: *Literatura polska...*, s. 114.

tego, co tworzy historia”<sup>109</sup>. Na podstawie więc przytoczonego fragmentu zgodzić się ostatecznie trzeba ze stwierdzeniem, iż „meta-powieściowa i metanarracyjna świadomość [...] jest zasadniczym wyznacznikiem poetyki”<sup>110</sup> omawianego utworu.

### Status relacji narrator — postać

Jak widzimy, klimat moralny Dzierżbiłowic sprzyjał dość dziwnym rzeczom. Opisywałem już wygląd ich mieszkańców, z pretensją do niebios i w ogóle z pretensją oderwaną, z pretensją jako rzecz sama w sobie, wysiadujących przed szklanką herbaty nieruchomo, i to godzinami. Osobnik, co tak intensywnie myśli i przy tym uśmiecha się krzywo, jest zdaniem sprawozdawcy zawsze w niebezpieczeństwie. Pies wie, dokąd może zaprowadzić myślenie w nieprzychylnych warunkach, nawet (a może szczególnie) ludzi wyglądających matołkowato. Chociaż zaznaczyć musimy, że głęboko zamyślony ktoś przeważnie wygląda bezmyślnie.

RKiSS, s. 152

— Nie, nie wiem po prostu, jak to opisać!... — zawołała znów [aptekarzowa — M.Ch]. A zatem skoro nie wie, to ja, Stefan Szczaw, spróbuję ją wyręczyć.

RKiSS, s. 251

Tego rodzaju fragmenty świadczą o odejściu w omawianym utworze od fundamentalnej zasady dualizmu roli narratora i świata przedstawionego: „co najmniej od czasów Flauberta po powieść *stream of consciousness* fundamentalnym założeniem poznawczym i aksjologicznym powieści europejskiej jest — w imię »obiektywizmu« — przedstawianie postaci literackich jako »istnień« niepoddanych ingerencji narratora. W płaszczyźnie ewolucji poetyk narracyjnych wiązało się to z przekształcaniem konwencji opowiadania o świecie (*telling*) w konwencję przedstawiania go jako uniwersum autonomicznego, np. zespołu scen (*showing*). Z jednoczesnym

<sup>109</sup> Ibidem, s. 111.

<sup>110</sup> W. Bolecki: *Poetycki model prozy...*, s. 80.

zanikiem komentarza (najczęściej w trzeciej osobie) postaci usamodzielniały się jako figury semantyczne tekstu<sup>111</sup>. W pozycji narratora *Różowych krów i szarych scnadalii* dostrzec można znoszenie dystansu między sobą a bohaterami utworu:

Przeczuwam tu możliwość zakwestionowania prawdziwości opisanego epizodu. Mogą zarzucić sprawozdawcy, że nie potrafił odtworzyć konsekwentnej sylwetki Baschalisa, jako że taniego kręactwa z telefonem nie można pogodzić z jego dobrym ułożeniem ani ze sposobem bycia. Człowiek *bene natus* to uosobienie ogłady, nie byłby za nic zdolny do czegoś podobnego. Zatem nie jest to prawdą, a co ważniejsza, nie jest prawdziwe. Zatelefonować tak mógł tylko ktoś umieszczony o wiele szczebli niżej od niego, zarówno w sensie wychowania i gustów (a nawet powierzchowności), jak w znaczeniu poziomu intelektualnego. Coś nieprawdopodobnie niepoważnego tkwiło w tym epizodzie, a takie coś kłóci się z poprzednią charakterystyką mężczyzny, bądź co bądź już 31-letniego i wcale poza tym poważnego.

RKiSS, s. 170

Proces ten jest związany i z poprzednimi własnościami powieści — takimi jak komunikat bezpośredni do czytelnika (który nie wie, czy rzeczywiście kwestionować ów epizod, czy uznać, że miał jednak miejsce), kpiący stosunek do ciągu przyczynowo-skutkowego, metatekstowe wtrącenia. W ostatnim przykładzie zauważyć można kwestionowanie ciągłości psychologii postaci, swoistą dekonstrukcję behawioralnych i psychologicznych determinantów zachowania postaci, zaprzeczenie konwencji uwzględniania narracyjnej motywacji myśli, działań bądź wypowiedzi bohatera. Jak wskazywał krytyk *Różowych krów i szarych scnadalii*, „przed oczyma czytelnika przesuwają się cała galeria osobliwych typów i charakterów ludzkich, psychologicznych fenomenów, barwnych i szarych postaci. Widzimy bohaterów w szeregu paradoksalnych sytuacji, obyczajowych scenek świetnie podpatrzonych i opisa-

<sup>111</sup> Ibidem, s. 86.

nych. Narrator, sam uczestnik dzierżbiłowickich skandali, nie wie wszystkiego. Ma wątpliwości, czy to, co podaje czytelnikowi, jest prawdą”<sup>112</sup>. W tej niezaprzeczalnej umiejętności rysowania ludzkich charakterów odnaleźć jednak można i rysy nowoczesnej tendencji komentowania wypowiedzi bądź poczynąń postaci, wdzierania się w życie psychiczne bohaterów, polemiki bądź ironizowania i wyszydzania z przedstawianych na kartach powieści osób:

[...] zamieszkało w elektrowni na wpół smarkate dziewczę imieniem Małgosia. Miała całkiem płaską, nader bladą a okrągłą twarz, tak doprawdy płaską, że aż bez profilu. O białych rzęsach i z długim, jasnopłowym warkoczem, ponadto piegowata. Małgosia do tego stopnia nie posiadała w sobie atrakcyjności, że pani inżynierowa przez pewien czas jej się trochę żenowała. [...] choróbko rzuciło im się czemuś na mózg, powstało zapalenie opon, i wszystko to, potrwawszy razem kilka dni, skończyło się zgodnie z wolą Bożą, a na przekór staraniom kijowskiego lekarza (Potkańskiego).

RKiSS, s. 139

Warto zauważyć, iż zarówno opisy postaci, jak i procesów chorobowych podane zostały w sposób eksponujący zgryźliwy charakter narratora wobec bohaterów powieści. Epitety, rozdzielane przez narratora, potęgują dodatkowo obecność jego „ja” w strukturze narracji, czego ostatecznym efektem jest silne skonwencjonalizowanie postaci (posługiwanie się „konwencją ujawnioną”<sup>113</sup>) oraz ich skarykaturowanie.

Kolejnym, ciekawym zabiegiem narratora są imiona i nazwiska postaci — Leopold Amancjusz Baschalis, Szczęsny Dzierżbiłowicz, Stefan Szczaw, ksiądz Tyśpolski — wiele mówiące o ich cechach charakterologicznych, pochodzeniu. Nie jest to co prawda tak istotny środek jak w przypadku powieści-worka<sup>114</sup>, jednakże pewne

<sup>112</sup> T. Kostro: „Różowe krowy i szare scandalie”. „Więź” 1971, nr 9 (161), s. 34.

<sup>113</sup> Por. W. Bolecki: *Poetycki model prozy...*, s. 90.

<sup>114</sup> „[Bohaterowie — M.Ch.] nie przechodzą żadnych istotnych przemian, od razu występują określani przez autora nieodwołalnie i dogmatycznie skazani

podobieństwa do mechanizmu podkreślania nieautonomiczności bytowej postaci (schematyczności wyzyskiwanej przez narratora) w tekście można tu odnaleźć.

### Parodia stylów językowych

Mozaika stylów (parodia stylu naukowego, stylu potocznego, dyskursu religijnego) pozwala na stwierdzenie, iż analizowane cechy powieści-worka są wzajemnie ściśle powiązane i występują w wielu przypadkach jednocześnie. Warto podać przykłady degradacji terminów filozoficznych:

Niekiedy po czyjejś obecności pozostaje duchowy smród  
w pokoju.

RKiSS, s. 299; podkr. — M.Ch.

i przeplatania słownictwa pojęciowego kolokwializmami:

W zachowaniu jego ówczesnym była jakaś nowość, jakby załączek odmiennego stosunku do mnie. Przypomniałem sobie, że z wielkim zainteresowaniem przyglądał się, jak siadałem do dryndy.

RKiSS, s. 289

Skonstatować można, że w przypadku omawianej powieści — tak jak w przypadku powieści-worka — autor skonstruował narrację „opartą na grze języków, stylów, pojęć, konwencji, gatunków. [...] Aktualizowane konwencje stylistyczne pełnią funkcję formuł gotowych, używanych jako tworzywo powieści”<sup>115</sup>. Był to zabieg możliwy dzięki wypracowaniu dystansu do języka, ale i wobec tradycji literackiej czy konwencji lektury powieści.

Analizując występowanie w rzeczzonej powieści wtretów francuskich, przypomnieć można podobny zabieg z *Wojny i pokoju* Lwa

na upadek niesławny. (Już nawet przez nazwiska dokuczają autor bohaterom)”. (K. Irzykowski: *Walka o treść*. Kraków 1976, s. 301).

<sup>115</sup> W. Bolecki: *Poetycki model prozy...*, s. 93–94.

Tołstoja — przykład rozmów salonowych<sup>116</sup>. Jako parodystyczny przykład owej rozmowy przytoczyć można stwierdzenie dotyczące Szczęsnego Dzierżbiłowicza, o którym mówiono:

*Il était constamment amouraché... d'une soupe à betterave sinon tout simplement d'un bigosse!...* — mówiono o nim w Alejach Róż bądź w Ujazdowskich.

RKiSS, s. 68

Co narrator tłumaczy w przypisie jako „Ustawicznie się podkochiwał w zupie buraczanej, jeśli nie w najzwyczajszym bigosie” (s. 68). To parodia nie tylko użycia języka francuskiego jako języka miłości („podkochiwał się w zupie”), ale i języka dyplomacji (ze względu na miejsce, w którym wypowiedziano te słowa oraz przeszłość zawodową narratora) — dla którego jedną z ważniejszych kwestii jest temat kulinarnych upodobań bohatera.

### Narrator jako autor

Wszystkie przedstawione wyżej cechy analizowanego utworu prowadzą do centralnego spłotu badanych własności i aspektu tekstu. Jest nim funkcja narratora, której odczytanie wydaje się niezbędne dla zrozumienia również i językowej tkanki powieści:

Opisany dialog może znów spowodować nieżyczliwe dla sprawozdawcy uwagi, że oto posiada on zbyt lekkomyślne pióro.

---

<sup>116</sup> „Rozmowy te, prowadzone — zgodnie z obyczajem epoki — po francusku, wkomponowane są w tekst powieści w taki sposób, że tylko ich początek i koniec ma brzmienie obcojęzyczne, portretuje więc dokładnie strukturę językową konwersacji salonowej, środek zaś »przełożony« jest na naturalny język znaczeń, tożsamy z językiem etnicznym użytym w narracji. W oryginale powieści tym neutralnym językiem jest język rosyjski, w tłumaczeniach będzie to za każdym razem odpowiedni język przekładu, przy czym skrajne fragmenty rozmów pozostaną w wersji francuskiej. Powyższa konwencja związana jest — jak wyjaśnia [Boris — M.Ch.] Uspienski — z przestrzenią delimitacyjną, jest też uwarunkowana gatunkowo. Daje się więc ująć w kategoriach struktury tekstu”. (T. Dobrzyńska: *Tekst — styl — poetyka...*, s. 33).



Nawet może zniechęcić do niego pewien odłam społeczeństwa w Kraju, który to odłam, nie wiem czemu, uważa, iż śmiech to coś niższego, jeśli nawet nie — obrażającego. Są, są ludzie, którzy obrażają się osobiście, ilekroć w książce spotkają coś śmiesznego. Melodramat, społeczna łezka (np. u Żeromskiego), pozory głębi (co ich łechce), poważniactwo — w którym widzę oznakę szacunku i aprecjacji dla siebie — oto recepta sukcesów, i zgodnie tylko z nią powinni być obsłużeni. Sprawozdawca wręcz podejrzewa, iż w każdym rodzimym krytyku (z wyjątkiem Boya, ale za to na przykład z Irzykowskim) mieszka pewna urocza a zamaskowana pani. [...] Rozpoznałem [...] w tajemniczej pani drogę a bliskie nam lica Mniszkwówny.

RKiSS, s. 95

Zacytowany fragment ujawnił osobiste animozje podmiotu autorskiego wobec postaci spoza świata przedstawionego (preferowany jest Boy, natomiast krytykowany — Irzykowski). W ten sposób naruszona została silna norma rozłączności fikcji i wypowiedzi autorskiej, wskutek czego powieść „rozpadała się w tym stylu odbioru na powieściowe przedstawienie określonej historii (fabuły, losów postaci) oraz niepowieściową narrację w pierwszej osobie”<sup>117</sup>. Ogólnie proces ten dotyczył ustalenia stopnia literackości tzw. narracji autorskiej:

Byłem świadkiem naocznym tego i owego. O innych rzeczach posiadam dość dokładne relacje. Pewnie, że w owych opisach wiele szczegółów dodaję od siebie — dopowiadam tylko, jak to było. Atoli dopowiadając coś, mam uczucie, że nie kłamię i że duchowe sylwetki, a nawet myśli bohaterów, nie są przeze mnie przeinaczone i *summa summarum* odpowiadają faktom i prawdzie.

RKiSS, s. 8

Jest to doskonały przykład świadomej gry konwencją literacką, w ramach której występuje opowiadanie — metanarracyjna wypowiedź o możliwościach powieści. Jak skonstatował Bolecki,

<sup>117</sup> W. Bolecki: *Poetycki model prozy...*, s. 97.

zabiegi polegające na ujawnieniu aktu tworzenia przed oczami czytelnika (deziluzji) naruszały fundamentalne dla prozy realistycznej założenie o bytowej uprzedniości świata przedstawionego wobec aktu opowiadania, czyli łamały zasadę *mimesis* jako umowy obowiązującej w kulturze literackiej. Dochodzi bowiem do swoistej zamiany: miejsce idei prawdopodobieństwa, wiedzy autora, funkcji poznawczej literatury zajmuje zasada sztuczności kreacji artystycznej i jej roli w modelowaniu świata przedstawionego. Zabiegi te „ukazywały zatem rzeczywistość w literaturze jako pochodną praktyk językowych, a nie jako byt odzwierciedlony, odbity w konstrukcjach słownych. Wskazywały, że w sztuce (tu: w prozie) »rzeczywistość semiotyczna« jest nie tylko wcześniejsza od »rzeczywistości przedmiotowej«, lecz że ta rzeczywistość semiotyczna (konwencje językowe, artystyczne *etc.*) jest bytem autonomicznym”<sup>118</sup>. Podstawową sytuacją będzie więc sytuacja opowiadania. Z nią łączy się kolejna wskazówka narratora:

Szczerość zaś jest zawsze niebezpieczna, bo posiada pewną granicę, granicę cienką jak brzytwę, a której nie można przekroczyć bezkarnie. My w śnieżnej Kanadzie o tym wiemy.

RKiSS, s. 15

Niezmierzalnie istotna dla zrozumienia sensu powieści oraz uwarunkowań jej języka jest kategoria tożsamości narratora. Wielokrotnie akcentowana, staje się pewnego rodzaju „pryzmatem psychologicznym utworu”: „Rzecz powieściowa idzie przed nas nie wprost, lecz jak owa w stylistyce łacińskiej *oratio obliqua* z pewnym dodatkiem pośredniości”<sup>119</sup>. Ów „pewien dodatek” staje się w *Różowych krowach i szarych scandaliach* najistotniejszą perspektywą oglądu świata przedstawionego. „Narrator, gawędząc niefrasobliwie a ucieszenie, oprowadza nas po gąszczu wydarzeń trochę jako nieudolny, choć ciekawski detektyw-amator; trochę jak czło-

<sup>118</sup> Ibidem, s. 100.

<sup>119</sup> Z. Wasilewski: *O sztuce i człowieku wiecznym*. Lwów 1910, s. 141. Cyt. za: R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 91.

wiek zadziwiony nieznanym mu światem. Stanowi to doskonały pretekst do snucia refleksji nad otaczającą go rzeczywistością, a to — biorąc pod uwagę punkt widzenia Kanadyjczyka — daje wielkie pole do popisu dla Choromańskiego-humorysty<sup>120</sup>. Podobnie wypowiada się na temat omawianej pozycji Katarzyna Rosner, wskazawszy: „czytanie jego powieści jest zawsze i przede wszystkim świetną zabawą, ale przecież mamy tu do czynienia z rzadko spotykaną we współczesnej prozie świadomością i swobodą operowania rozmaitymi konwencjami literackimi, z kunsztem rzemiosła, z własnym i niezapożyczonym znikąd sposobem patrzenia na świat — słowem, ze sztuką”<sup>121</sup>. Dlatego właśnie na fakturę narracji składa się wiele niepotrzebnych — z punktu widzenia poetyki realistycznej — fragmentów, skłaniających do opowiedzenia się za wykorzystaniem — jako prymarnej inspiracji genologicznej — zamkniętej tradycji gawędy.

Zastanawia się nad tym jeden z krytyków: „Trudno jest jednak za jednym zamachem załatwić cały ogrom spraw od Nietzschego, Waltera Patera, poprzez biust doktorowej Potkańskiej, do Marksa, niecných sprawek hrabiego Baschalisa, do chuci Przybyszewskiego, łezki Żeromskiego i Mniszkówny. Bo też ani borykanie się służących z aforyzmami Nietzschego, ani dywagacje na temat wpływu Skriabina na trucieliństwo niczego nie załatwiają. Stwarzają tylko wrażenie niepokojącej błyskotliwości. Pociąganie brylantyną jeżących się kolców złośliwości. Co prawda pokazany został i secesyjny punkt widzenia, lecz jest tak zmetaforyzowany, że będąc z daleka od konwencji plotki o niej, czytelnik nie bardzo wie, czy to przypadkiem nie jakaś nowa błyskotliwość”<sup>122</sup>. Abstrahując od motywacji narratora, jest on z pewnością podmiotem mówiącym, wyzyskującym możliwość oddania na kartach powieści — w stopniu ograniczonym — charakteru oralnej komunikacji, fenomenu bezpośredniego przekazu.

<sup>120</sup> T. Kostro: „Różowe krowy i szare scanalie”...

<sup>121</sup> K. Rosner: *Powieść nowa i inna*. „Nowe Książki” 1971, nr 13, s. 887.

<sup>122</sup> B. Kmicic: *Zasepione żądze, czyli plotka o secesji*. „Tygodnik Kulturalny” 1971, nr 13, s. 4.

Śmiejemy się, moi państwo

RKiSS, s. 99

— jako gest zaproszenia nie tylko do procesu werbalnej komunikacji, ale i do skupienia się we wspólnocie podobnych wartości czy światopoglądów, jest dobitnym przykładem istnienia w omawianej powieści literackiej „mówioności”: gawędziarstwa czy plotkowania. Jak wskazuje Aldona Skudrzykowa, „wybór cech mających budować wrażenie mówioności jest w tekście literackim motywowany nie ich rzeczywistą ważnością w ustnej odmianie języka, ale możliwością uwyrażnienia ich na tle języka pisanego. [...] Przyjęta technika »cytowania rzeczywistości« przejawia się skupieniem uwagi na mikrosytuacjach powieściowych, na precyzyjnym, pełnym, wielokodowym opracowaniu języka komunikacji bezpośredniej”<sup>123</sup>. Mechanizm ten występuje w kontekście przyjętego wzorca gatunkowego gawędy.

Bardzo istotną konsekwencją mówionego charakteru narracji jest konieczność wskazania na wagę biografii narratora — to wszak osoba, nadawca tekstu, którego zabiegi „w pewien sposób przywracają bezpośrednią współobecność, współtworzenie charakterystyczne dla zdarzenia mowy, ukonkretniają dialog czytelnika z tekstem (autorem), upodabniając kontakt z tekstem do komunikacji typu *face to face*”<sup>124</sup>. Stąd bierze się potrzeba następującego wyjaśnienia narratora:

Nim dotoczę się do obiecanych scandalij, zużyję trochę papieru. Opiszę to wszystko tak, jak to widzę — nie mymi ówczesnymi oczyma, lecz z dystansu lat.

RKiSS, s. 8

Jak zauważa Rosner, przesunięcie akcentu z problematyki psychologicznej do społecznej i obyczajowej dokonało się być może wskutek dłuższego pobytu na obczyźnie: „wyostrzył wrażliwość

<sup>123</sup> A. Skudrzykowa: *Literacka „mówioność”*. W: *Style literatury (po roku 1956)*. Red. B. Witosz. Katowice 2003, s. 31.

<sup>124</sup> Ibidem, s. 36.

pisarza na te kwestie. [...] opisywana rzeczywistość widziana jest oczyma kogoś z zewnątrz, np. świeżo przybyłego do kraju emigranta<sup>125</sup>. Uboga w gruncie rzeczy fabuła (kontakty dwóch ekscentryków, Szczęsnego i Leopolda, z mieszkańcami prowincjonalnego miasteczka w Polsce w latach dwudziestych) podporządkowana jest — zwłaszcza w dwóch ostatnich rozdziałach — przygodom narratora-bohatera Stefka Szczawia, kanadyjskiego Polaka, którego ojciec wyemigrował kiedyś z miasteczka. Narrator, „broniąc swej wersji wydarzeń, popada ciągle w dygresje lub też odbiera mu głos sam autor, by podjąć dyskusję o powieści lub dorzucić parę komentarzy i spostrzeżeń obyczajowych, odwołujących się do jego własnego, obcego młodemu Kanadyjczykowi, doświadczenia”<sup>126</sup>. Źródłem humoru będzie więc język, którym posługują się bohaterowie powieści, oraz narrator (polszczyzna emigranta).

O procesie zmiany językowego przedstawiania świata w obszarze literatury — co charakteryzuje prozę Choromańskiego — traktuje uwaga badaczki współczesnej polszczyzny. Ewa Jędrzejko wskazuje na fenomen „osłabienia tradycyjnych wzorców języka i stylu literackiego. Równocześnie bowiem od lat obserwuje się wyraźne przeobrażenia w języku literatury — zarówno w prozie, jak i w poezji. Język współczesnej literatury staje się swoiście synkretyczny, wielobarwny, otwarty na wszystkie środki, formy i rodzaje strategii innych »języków« funkcjonalnych. Twórca współczesny wielorako wykorzystuje zwłaszcza możliwości składni, równocześnie wprowadzając różne sposoby stylizacji i nawiązań intertekstualnych, często operuje frazeologią, kolażem lub sylwiczną techniką tekstotwórczą, posługuje się ironią itp. Uważa się, że w ten sposób literatura próbuje oddać między innymi stan rozpadu tradycyjnej kultury, ale też ukazuje wielość źródeł inspirujących współczesne konwencje literackie”<sup>127</sup>. Neologizmy więc stanowiły w przedstawionym ujęciu efekt wyrafinowania autora, jego intelektualną

<sup>125</sup> K. Rosner: *Powieść nowa i inna...*, s. 888.

<sup>126</sup> Ibidem.

<sup>127</sup> E. Jędrzejko: *W kręgu przemian języka i komunikacji — uwagi o pewnych zjawiskach w języku artystycznym*. W: *W kręgu języka polskiego. Śląsko-poznańskie kolokwia lingwistyczne*. Red. E. Jędrzejko. Katowice 2001, s. 107.

sprawność, oryginalność spojrzeń i — co za tym idzie — specyficznej koncepcji języka: pełnego napięć, wieloznaczności, ale i bogatego w różnorakie rejestry.

Podsumowując, wskazać należy na kontekst użycia neologizmów: składa się na niego modernistyczna nieufność wobec języka, przezwyciężenie realistycznej konwencji prozy powieściowej oraz centralne miejsce narratora — jego tożsamości i biografii. Tak zarysowane są podstawy interferencji stylów, czyli mechanizmu stanowiącego „szczególną artystyczną — i semiotyczną — metodę interpretacji (reinterpretacji) dziedzictwa literackiego i ustanawiania aktualnej tradycji, tj. innymi słowy, aktualizacji tego dziedzictwa, czyli jego artystycznej (twórczej) i hermeneutycznej aktywizacji”<sup>128</sup>. Język jest wypadkową biografii narratora, a więc potrzeba posługiwania się neologizmami wynika z konieczności rekonstrukcji jego tożsamości. Ważnym aspektem omawianego procesu jest wspomnienie wielojęzyczności i bogactwa kulturalnego II Rzeczypospolitej: „pamięć [...] wielu kultur i wielu narodów odżywa również w powstałej w kraju literaturze nostalgicznej. Wartością tej literatury (krajowej i emigracyjnej) jest przede wszystkim wyłaniający się z jej kart obraz **pluralizmu** i nieantagonistycznego **współistnienia** reprezentantów różnorodnych środowisk. [...] Wypowiedzi bohaterów cechuje przede wszystkim **wielojęzyczność**. Dialogi w tych powieściach prezentują często prawdziwy melanz językowy”<sup>129</sup>. Oczywiście, daleko analizowanej powieści do tego nurtu (stylu), wydaje się jednak, że rozpoznanie to jest szczególnie istotne dla poetyki *Różowych krów i szarych scandalii* oraz pozycji narratora.

Analizę neologizmów w omawianej książce rozpocząłem od wskazania na neologizmy realizujące podstawowe trzy omówione funkcje: poznawczą, ekspresywną i estetyczną. Warto zaznaczyć, iż poddane jej są wybrane elementy neologizacji, najciekawsze, najbardziej charakterystyczne dla języka narratora. Dlatego nie można w tym wypadku mówić o reprezentatywności analizowanej

<sup>128</sup> S. Balbus: *Między stylami*. Kraków 1993, s. 19.

<sup>129</sup> B. Witosz: „Język przedstawiony”. W: *Style literatury...*, s. 44.

próby. Neologizacja jest najważniejszym elementem wzbogacania zasobu leksykalnego narratora — głównie ze względu na częstotliwość jej występowania, ale i otwieranie przez ten proces wielu kwestii bardzo charakterystycznych dla całej twórczości Choromańskiego — a więc i jego idiolektu wynikającego z przyjętej techniki pisarskiej. W przypadku omawianej powieści występuje bowiem tylko kilka przypadków neologizmów frazeologicznych, neosemantyzmów czy zapożyczeń (wewnętrznych i zewnętrznych). Przemawia więc za uznaniem prymatu neologizacji w tym zakresie argument statystyczny oraz powiązanie z najistotniejszymi problemami stylistyczno-tematycznymi omawianej twórczości.

#### Prymarna funkcja neologizmów

poznawcza	ekspresywna	estetyczna
scandalie	mieścisko	dudlić
zamilkiwanie	blocko	zeskandalizować (wi-
beztakt	mżycza	dza)
Wodewilice	(nieznośny) biedaka	(życie lubi) zeskandaliz-
rudzizna (sierści)	babinisko (x 2)	zowywać
wizytant ( <i>opoz. do:</i> wizy-	durnica	(szczyt) fantazmu
tator)		nursa
durnica		lubystek
niedżentelmeneria		kutsze (koleżanki) (od:
znałogować		kuta na cztery nogi)
rośliniarnia		dudlenie
uparkanie		wrychle
oparkaniony		uwięźgnięty
		niedospałość

Definiując kryteria takiego podziału, uznałem, iż do grupy neologizmów o prymarnej funkcji poznawczej zaliczyć trzeba realizujące potrzebę nazwania pewnych fenomenów charakterystycznych dla świata przedstawionego. Jak zaznaczyłem na początku pracy, jest to głównie domena autora — skupionego na mechanizmie referencji, świadomego własności procesu wzbogacania leksyki narratora. Tutaj szczególnie wyraźnie manifestuje się ta funkcja w przypadku *Wodewilic* (ironiczne nawiązanie poprzez gatunek

kultury popularnej do charakteru przedstawianych zdarzeń), *scandalii* (ze scalającą cały utwór ideą naturalnego dla ludzi poszukiwania i delektowania się towarzyskimi sensacjami). W przypadku natomiast narratora charakterystyczne dla jego perspektywy będą nazwy nieznanego mu dotąd zjawisk: *uparkanie* czy *oparkanie*. Poniżej zamieszczam zestawienie prymarnych funkcji neologizmów:

	Autor	Narrator
<b>prymarna</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• konieczność nazwania nowego zjawiska</li> <li>• uproszczenie sposobu formułowania myśli</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• nowe skojarzenia językowe</li> <li>• przejęzyczenia</li> </ul>
<b>poznawcza</b>	Wodewilice scandalie	uparkanie oparkanie
<b>ekspresywna</b>	durnica babinisko	niedżentelmeneria mieścisko błocko mżycza
<b>estetyczna</b>	zeskandalizować (widza) (życie lubi) zeskandalizowywać (szczyt) fantazmu uwięźnięty lubystek niedospałość	nursa kutsze (koleżanki)  wrychle

Parkan jest bowiem dla niego — wychowanego w Kanadzie — zjawiskiem nowym; tutaj akcentuje się dodatkowo za pomocą tych neologizmów powszechność zjawiska (sufiks *-nie* buduje rzeczowniki abstrakcyjne), jego ogólny charakter. Można więc stworzyć bardziej szczegółową kategoryzację części przytoczonych neologizmów (nie wszystkie przypadki są rozstrzygalne) i podzielić je na grupę realizującą potrzeby autora i narratora w ramach każdej z prymarnej funkcji neologizmów. Posługując się kategorią dialogiczności prozy, wskazać można bowiem na różne głosy „mówiące” w tekście. Oczywiście, przynależność do zaproponowa-



nych kategorii jest dyskusyjna — zwłaszcza w przypadku podziału na neologizmy właściwe dla funkcji autora i narratora. Uzasadnienie tego wyboru polega na roli analizowanych neologizmów dla tekstu powieści — centralne (w funkcji poznawczej) występują te, które bardzo blisko związane są z ogólną koncepcją utworu (a więc przynależą do przestrzeni podmiotu autorskiego). Omawiane przez Barańczaka „zapotrzebowanie ze strony rzeczywistości ukazywanej w utworze” zostanie zrealizowane właśnie w ten sposób przez zróżnicowane, oryginalne neologizmy, cechujące się różnorodnością semantyczną, stylistyczną i funkcjonalną. Podobna sytuacja występuje w przypadku neologizmów nacechowanych ekspresywnie: opis postaci znajduje się niejako w kompetencji autora, to on wybiera bowiem poetykę gawędy, z konsekwencją karykaturalizacji postaci i pewnych zjawisk kulturowych (szlachectwo). Podobieństwo formantów o funkcji zgrubień wymienionych wyrazów pozwala wskazać na tę funkcję właśnie. Opis (peryferyjny w przytoczonym gatunku) jest więc polem działalności narratora, który wyraźnie deprecjonuje zastany krajobraz.

Złożoną kwestią jest rozróżnienie neologizmów zorientowanych estetycznie — czyli podkreślających autonomiczną konstrukcję przekazu. Dwa pierwsze neologizmy z grupy autorskiej nawiązują do opisanych wcześniej centralnych *scandalii*, mają však synonimy w języku polskim (zaskoczyć, sprowokować) — ich użycie jest więc wskazaniem na potencjał twórczy podmiotu oraz podkreśleniem literackości przekazu. Podobnie — w następujących przykładach, których nie mógłby stworzyć narrator (*fantazm*, *lubystek* [czyli lubczyk], *niedospałość*, *uwięźgnięty*) — však z punktu widzenia normy są to neologizmy utworzone zgodnie z regułami słowotwórstwa polskiego; jako bazę mają dodatkowo wyrazy trudne, rzadkie, abstrakcyjne. Należące do grupy narratora natomiast zbudowane są bądź na bazie leksemu z języka angielskiego (*nursa*), bądź ze związku frazeologicznego (zbudowane niepoprawnie) oraz z pokładów gwarowych polszczyzny. Ten ostatni element wskazuje na zanurzenie narratora w rzeczywistości językowej, warunkowanej przez gwałtowny napływ dialektycznych zwyczajów językowych.

Omawiając prymarne funkcje neologizmów, warto zwrócić uwagę na względną równowagę pomiędzy grupą nowych jednostek leksykalnych zorientowanych poznawczo i estetycznie. Ta ostatnia grupa kieruje uwagę odbiorcy nie tyle na problem reprezentacji, ile odniesienia do samej faktury prozy (systemu języka). Taką funkcję pełnią eksperymenty narratora dotyczące określenia efektu *scandalii* (raz pojawia się czasownik w formie dokonanej, w przykładzie drugim — uwydatniona jest procesualność tego działania). Uwydatnione jest w ten sposób odejście od stylu „przezroczystego” prozy.

Natomiast analizując rozróżnienie pomiędzy neologizmami charakterystycznymi dla narratora i autora, wysnuć można wniosek dotyczący stosowania kontrastu stylistycznego. Podobieństwo do wyrazów obcych, gwarowych, staropolskich czy zastosowanie form kłócących się z regułami słowotwórczymi polszczyzny służy zaskoczeniu czytelnika, ale i stanowi strukturalny element poetyki gawędy i jest elementem stylizacji. Dowodzi też istnienia dystansu narratora wobec kreowanej rzeczywistości językowej w utworze. Owa gra z językiem w celu przekazania prawdziwych intencji znaczeniowych i ekspresywnych (za Bachtinem) wskazuje na wielość potencjalnych funkcji neologizmu w prozie. Te „prawdziwe intencje” stają się bardziej wyraźne, gdy rozdzielamy rezultaty mechanizmu neologizacji na przynależne autorowi i narratorowi. Przykład *uparkanienia* bowiem może być interpretowany zarówno jako neologizm o funkcji poznawczej — wynik nowego skojarzenia językowego, ale i też — efekt „uproszczenia sposobu formułowania myśli” przez autora tekstu. Innymi słowy, może to być również rezultat stosowania reguł ekonomii językowej. Te subtelne uwarunkowania nie zawsze są ostatecznie rozstrzygalne, wskazują jednak na wielojęzyczność utworu oraz osłabienie tradycyjnych wzorców języka i stylu literackiego.

Można określić dodatkowe funkcje opisywanych neologizmów ze względu na rodzaj desygnatów, które określają. Najliczniejszą grupą będą określenia bohaterów (nazwane tutaj antropocentrycznymi). Większość pogrupowanych w ten sposób neologizmów można by scharakteryzować jako opisujące poszczególnych bohaterów:

ich cechy, zawody, zachowanie, styl, charakter czy sposób reagowania na świat zewnętrzny i zachodzące w nim procesy. Jest to zjawisko nieprzypadkowe — wyznacza je bowiem przyjęty wzorzec gatunkowy: gawęda „opowiadała o [...] danych junakach, palestrantach, kwestarzach, wiernych famulusach — ale też o warchołach i opojach. Powracała wielokrotnie do paru postaci efektywnych i otoczonych legendą, których wszakże wartości społeczne i moralne były co najmniej wątpliwe”<sup>130</sup>. Tak więc, jak dla Rzewuskiego epoka Polski szlacheckiej („czasy kontuszone” — od połowy XVII wieku do początków XIX), tak i dla Choromańskiego (w *Schodami w górę, schodami w dół, W rzecz wstąpić, Słowackim wysp tropikalnych, Kotłach Beethovenowskich, Różowych krowach i szarych scnadaliach* oraz w *Miłosnym atlasie anatomicznym*) okres międzywojenny staje się swoistym materiałem, inspiracją dla „prowincjonalno-gawędowej” opowieści. W jej ramach snuje się więc rozmaite wątki, oczywiście pozostając ciągle w centrum „spraw ludzkich”. Dodatkową motywacją do wysunięcia tej grupy leksemów na plan pierwszy jest specyficzne zbliżenie nadawcy i czytelnika, zakładające wspólnotę zainteresowań, światopoglądu i wartości.

#### Neologizmy określające daną grupę desygnatów

antropocentryczne	procesualne	fizyczne	spacjalne
biedaka	dudlić	mżyca	Wodewilice
słoniowacizna	dudlenie	rudzizna	mieścisko
babinisko	wrychle		uparkanie
durnica	niedospałość		oparkanie
wizytant	(szczyt) fantazmu		rośliniarnia
nursa	kutsze		
niedźtelnieria	uwieźnięty		
	poczuć/uczuć ciarkę		
	znałogować		
	zeskandalizować		
	(widza)		
	(życie lubi) zeskan-		
	dalizowywać		
	zamilkiwanie		

<sup>130</sup> K. Bartoszyński: *Gawęda prozą...*, s. 314.

Zastosowane w prozie Choromańskiego (a dokładniej rzecz ujmując — w jego ostatnich powieściach) neologizmy winny zostać poddane — zdaniem językoznawców-normatywistów — ocenie poprawności. Reakcja na idiolekt omawianego twórcy wydaje się konieczna ze względu na fakt, iż „nowe zjawiska leksykalne, uważane przed półwieczem za szokujące, naganne, niedopuszczalne zyskały z biegiem lat, jako masowe i seryjne, miejsce w systemie językowym, w końcu zaś — aprobatę uzualną”<sup>131</sup>. Oczywiście w przypadku literatury pięknej nie występuje fenomen użycia „masowego i seryjnego”, choć — wzięwszy po uwagę nakłady kolejnych propozycji powieściowych Choromańskiego — i ten aspekt wydaje się istotny (choćby był ważki tylko w aspekcie odbioru, nie zaś produkcji językowej).

Język prozy Choromańskiego jest barwny i synkretyczny. Dopelnieniem występujących w *Różowych krowach i szarych scandaliach* neologizmów — jako jednego z najważniejszych środków stylistycznych — są słowa przestarzałe („kabza”, „chwiejba”, „zatabaczony”, „pulares”, „dezabil”), użycie określeń przedmiotów niewystępujących współcześnie (majolikowy (zegar), salopa, herbownik), wyrazy gwarowe (drynda) czy słowa rzadko występujące w polszczyźnie (krętanina). Dlatego właśnie język omawianego utworu będzie dowodem siły twórczej i opanowania języka autora, świadomie i swobodnie operującego rozmaitymi konwencjami literackimi. Zastanawia się jeden z krytyków nad ewolucją twórczości Choromańskiego — od *Zazdrości i medycyny* po komentowaną powieść: „jest to przejście od powieści psychologicznej do powieści społeczno-obyczajowej, od formy ekspresjonistycznej do narracji, w której maniera ekspresjonistyczna jest jednym z obiektów świadomej i z dystansem prowadzonej gry literackimi konwencjami, od formuły powieści zamkniętej i zwartej do otwartej, w której sama narracja staje się przedmiotem uwagi, a zarazem rozlewnej, pełnej dygresji i gawędziarskiej”<sup>132</sup>. Proces neologizacji kieruje również ku dialogicznemu charakterowi tekstu (zasadzającemu się głównie na

<sup>131</sup> A. Markowski: *Kultura języka polskiego...*, s. 144.

<sup>132</sup> K. Rosner: *Powieść nowa i inna...*, s. 887.

napięciu pomiędzy funkcjami świadomego językowych procesów autora a nieświadomego narratora) oraz zanegowaniu konwencji wehikularnej funkcji prozy. Choromański nie tylko korzysta z młodopolskiego mechanizmu rewitalizacji i gwarowej stylizacji. Poprzez ciekawie zakreślony projekt wprowadzania językowych innowacji stara się nadać językowi prozy drugiej połowy XX wieku swój własny, oryginalny kształt. Akcentuje się w ten sposób literackość świata przedstawionego.

Dalsze badania winny określić hierarchię i wprowadzić efektywną typologię neologizmów w omawianej prozie. Analizy wskazują, że spełniają one bardzo ważne funkcje poznawcze i estetyczne. Na uwagę zasługuje brak statystycznie istotnych morfemów oraz brak formantów obcych. W obszarze inwencji semantycznej cechuje więc język omawianej powieści przywiązanie do elementów rodzimych. Ustanowienie mechanizmu neologizacji jako głównego sposobu poszerzania zestawu środków językowego oddziaływania na odbiorców (a więc tworzenia nowych elementów) w połączeniu ze stylizacją gawędową (z mechanizmem archaizacji, prowincjonalizacji) stanowi bardzo ciekawy koncept artystyczny. Wpisuje się on w XX-wieczną refleksję nad antynomią pomiędzy potrzebą wyrażania a uwikłaniem w schematy, konwencje i piękne, choć często i puste formy.

## Rozdział IV

### *Memuary:* pomiędzy biografią a autobiografią

Lektura *Memuarów* stanowi interesujący komentarz dla czytelnika wprowadzonego już w uniwersum twórczości Choromańskiego. Może ten zbiór stanowić książkę-klucz, zgodnie z konceptem Jerzego Smulskiego: „Najczęściej wypowiedzi odsłaniające autobiograficzne korzenie pisarstwa powstają później niż dzieło, którego dotyczy. [...] Najbardziej widocznym wykładnikiem tak pojętej strategii autobiograficznej jest pojawienie się w dorobku danego pisarza — użyjmy metaforycznego określenia — »książki-klucza« do jego dotychczasowej twórczości. Status genologiczny tego rodzaju dzieła najłatwiej określić przez zaprzeczenie: jest to nie-powieść. Stąd zawarte w niej informacje czytelnik odnosi nie do fikcyjnego podmiotu, lecz do osoby realnego jej autora — o tej tożsamości autora i podmiotu tekstowego zaświadcza tak imię i nazwisko, jak i rezygnacja z narracji fabularnej (utożsamianej zwykle z fikcją). Mamy tu na myśli [...] książki — o konstrukcji sylwicznej, sytuujące się na pograniczu dziennika, eseju, autobiografii czy notatek”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Smulski: *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4, s. 90—91.

## Doświadczenia kulturowe

Wychodząc z założenia, że cała twórczość pisarza bardzo mocno zakorzeniona jest w kulturowym, estetycznym czy egzystencjalnym doświadczeniu szeroko rozumianego modernizmu (i jego awangardowych konsekwencji), można zaryzykować tezę, iż podjęcie autotematycznej problematyki wyrasta z tego, co najbardziej dla opisywanej formacji charakterystyczne (mimo iż literacko realizowane głównie w latach powojennych). Argumentem na rzecz tej tezy jest usytuowanie w oczach publiczności i krytyki literackiej twórczości Michała Choromańskiego w przestrzeni kanonicznej: „u schyłku dwudziestolecia wymieniano go jednym tchem z Gombrowiczem, Schulzem i Witkacym”<sup>2</sup> — wystarczy dodać, że Ignacy Fik tworzy od nazwiska Choromańskiego epitet określający cały odłam literatury omawianego okresu. Nie bez znaczenia są także wielorakie powiązania z jednym z najbardziej charakterystycznych twórców dwudziestolecia międzywojennego — Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, twórcze przekształcanie poetyki powieści psychologicznej — zasadniczej dla rozwoju prozy tego okresu — czy uczenie się polskiej kultury i literatury na wzorcach powstałych w pierwszej i drugiej dekadzie XX wieku. Jest więc Choromański nie tylko wyraźnie obecny na mapie literackiego Dwudziestolecia, ale i czerpie z kulturowych pokładów modernizmu i późniejszych przejawów tej formacji<sup>3</sup>.

Na uwarunkowania tego procesu wskazuje Barbara Gutkowska, podkreślając, iż „rozwojowi form autobiograficznych w dwudziestoleciu międzywojennym sprzyjała demokratyzacja literatury i jawność życia publicznego, toteż autobiografizm pokolenia 1910 był nie tylko autoprezentacją i innowacyjnym podjęciem młodopolskiego wzorca powieści o artyście, ale również nacechowaną etycznie diagnozą kryzysu szeroko pojętej rzeczywistości”<sup>4</sup>. Oczywiście

---

<sup>2</sup> H. Kirchner: *Diabli wiedzą co, czyli Choromański*. „Teksty” 1973, nr 4, s. 36.

<sup>3</sup> M. Bajerowicz: *Chaos na niby*. „Twórczość” 1977, nr 7.

<sup>4</sup> B. Gutkowska: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*. Katowice 2005, s. 8.

ście trzeba od razu ustosunkować się do twierdzenia o wspólnym doświadczeniu pokoleniowym: Michał Choromański urodził się w 1904 roku w Elizawetgradzie na Ukrainie, pozostając w młodości nie tylko w kręgu kultury, języka i literatury polskiej, ale i rozwijając szczególnie relacje z wybitnymi twórcami późniejszego okresu, czyli Jarosławem Iwaszkiewiczem i Karolem Szymanowskim. Z pokoleniem 1910 łączy go data debiutu.

Spełniony byłby więc jeden z warunków podanych przez Kazimierza Wykę: „środowisko psychiczne, jakim jest pokolenie jako zbiorowość przedhumanistyczna, żyje również w pokoleniu jako środowisku ideowym, wpływa mocno na dynamikę tak pojętego środowiska i sprawia, że to, co powtarzalne, staje się częścią składową niepowtarzalnych faz ideowych i artystycznych”<sup>5</sup>. Ośrodek krystalizacyjny, jakim jest przeżycie pokoleniowe, prowadzi do ugruntowania się świadomości pokolenia, warunkującej jego spójność ideową: „dla sporej grupy aktywnych po wojnie twórców z pokolenia 1910 autobiografizm był powrotem do swych literackich korzeni, do skodyfikowanych w dwudziestolecu międzywojennym współczesnych sposobów myślenia o relacjach pomiędzy literaturą a rzeczywistością. Przejawiały się one w nieufności do języka literatury, otwarciu na innowację, tworzeniu semantycznych napięć pomiędzy fikcją a prawdą, ironicznej problematyzacji pozycji autora”<sup>6</sup>. Nie należałoby jednak zamykać źródeł fascynacji (własnym) żywiołem biograficznym w — jakkolwiek silnie odcisniętym i na twórczości późniejszej — doświadczeniu kulturowym dwudziestolecia międzywojennego. Oczywiście jest to czynnik zasadniczy — wpływający na kształt twórczości Choromańskiego lat przedwojennych i powojennych (który obserwować można w *Memuarach*), jednakże jej uwarunkowań nie wyczerpuje. Nieprzypadkowo określił się sam Choromański „ostatnim pisarzem Młodej Polski” — to bowiem formacyjne warunki powiązanego z nią, ale szerszego zjawiska kulturowego (modernizmu) spowodowały nie tylko powstanie autotematycznych *Memuarów*, lecz

<sup>5</sup> K. Wyka: *Pokolenia literackie*. Kraków 1989, s. 76.

<sup>6</sup> B. Gutkowska: *Odczytywanie śladów...*, s. 9.



stanowiły one także źródło nowoczesnych inspiracji w prozie omawianego autora.

Nycz wskazuje w tym kontekście na twórców, którzy „przestają już być prostodusznie zadomowieni w powszechnej mowie, bezrefleksyjnie przynależni do danej wspólnoty językowej i zaczynają się odnosić do własnego potocznego środowiska językowego z ową mieszaniną zewnętrznej bliskości i wewnętrznego dystansu, która zasadniczą linią demarkacyjną oddziela ich od zwykłych użytkowników języka”<sup>7</sup>. Byłby to więc moment krystalizowania się początków nowoczesnej koncepcji języka — z bagażem znaczącej nieufności, poczuciem braku zakorzenienia czy uwięzienia w bezwzględnej siatce pojęć i kategorii. Warto zaznaczyć, iż Choromański wchodzi w tę orbitę krytycznych perspektyw z dystansem podwójnym: wynikającym również z socjalizacji przebiegającej z dala od centrów kultury polskiej. Pierwsze próby twórcze młodego wówczas poety to teksty oparte na rzeczowej i wieloaspektowej analizie polskiej poezji początków XX wieku: w 1929 roku dokonuje przekładów wierszy polskich poetów na język rosyjski, a później jest w stanie formułować sady świadczące o ustanowieniu opisanej już przez Nycza linii demarkacyjnej. Wskazuje bowiem, iż po lekturze kilkunastu tomów wierszy polskich poetów zauważa szablonowość wielu obrazów, które pojawiają się często w formie niezminionej — poczynając od porównania księżycy do tarczy u Tetmajera i kończąc na Słobodniku (*W mroku*)<sup>8</sup>. Wpływa więc to pogłębienie dystansu nie tylko na warsztatową trudność, ale pozwala Choromańskiemu przede wszystkim na wykształcenie krytycznej językowej świadomości. Ta doprowadzi go ostatecznie do punktu, w którym język staje się dla niego fundamentalnym narzędziem groteski — proponując dysonanse leksykalne, złożenia neologizmów, barbaryzmów, archaizmów uwydatnia umowność i wieloznaczność tej formy komunikowania<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002, s. 78.

<sup>8</sup> Por. M. Sołtysik: *Świadomość to kamień. Kartki z życia Michała Choromańskiego*. Poznań 1989, s. 15.

<sup>9</sup> Por. H. Kirchner: *Diabli wiedzą co...*, s. 38.

Zbigniew Majchrowski dosyć przewrotnie rozpoczyna swoje rozważania na temat owej pozycji — od przywołania sądu Juliusza Kleinera. Wskazuje ten ostatni, omawiając status dzieł literackich, iż „badanie naukowe może zdążać do wyodrębnienia ich samoistości, ich zawartości własnej, niezależnej od poznania przebiegów historycznych — nie usunie ono faktu, że o żywym stosunku do nich rozstrzyga w znacznej mierze to, co się wie, czy co się myśli o genezie”<sup>10</sup>. Liczące dokładnie pół wieku rozstrzygnięcie sytuacji dzieła literackiego w perspektywie nie odbioru idealnego, lecz realnego efektu u konkretnego czytelnika; rozważania dotyczące budowy dzieła literackiego ustępują w takim ujęciu tym, które wskazują na prymat komunikacyjnej relacji tekst — odbiorca tekstu. Przedstawiony cytat prowadzi w efekcie do rozróżnienia dokonanego przez Majchrowskiego, który dotyka następujących opozycji: „problem sobowtóra to zagadnienie życia i twórczości, pisarza i literackiego bohatera, literackości i fantazmatyczności; zazwyczaj odnawia się w sporach o biografizm”<sup>11</sup>. Co prawda klasycy polskiej teorii literatury unieważniają pierwszą opozycję<sup>12</sup> i znoszą jej sens — pozostałe jednak sytuują badacza w centrum problematyki związanej z tym, co biograficzne, autobiograficzne czy autotematyczne wreszcie.

Ciekawie zarysowany koncept sobowtóra powraca, kiedy „akcent pada nie na literaturę samą, lecz na sferę zapośredniczeń między *ego* a literaturą. Jednocześnie dramatyczność tej relacji ulega raz po raz zatarciu w procesie hierarchizowania coraz to bardziej anonimowych »instancji nadawczych«. Neutralizacja osoby pisarza w procederze interpretacji stała się »dzisiejszą normą czytania (znawców)«”<sup>13</sup>. Sfera zapośredniczenia bardzo wyraźnie

---

<sup>10</sup> J. Kleiner: *Krytyk jak twórca fikcji genezy*. W: Idem: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1956, s. 74.

<sup>11</sup> Z. Majchrowski: *Pisarz i jego sobowtór*. W: *Autor — podmiot literacki — bohater*. *Studia*. Red. A. Martuszevska, J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1983, s. 48.

<sup>12</sup> Czyni tak chociażby Janusz Sławiński w tekście *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego* w zbiorze *Biografia — geografia — kultura literacka* pod redakcją J. Ziomka, J. Sławińskiego (Wrocław 1975).

<sup>13</sup> Z. Majchrowski: *Pisarz i jego sobowtór...*, s. 49.

odciska swój ślad w *Memuarach*. I to na wielu płaszczyznach: przede wszystkim ukazane są w nich bardzo często biograficzne konteksty powstawania literatury; eksponowane miejsce zajmuje też do niej komentarz odautorski; bardzo istotny — a wręcz zasadniczy — okazuje się pryzmat „ja” i ekstrawertyczna perspektywa ujmowania świata, w którym „Drobiazg, czyjś ruch nieznaczący, znaczy dla mnie więcej niż jakiś wielki czyn, niż zdobycie się na wielki akt”<sup>14</sup>. *Memuary* od-zyskują swój bardzo oryginalny walor dzięki zawieszeniu wspomnianej neutralizacji osoby pisarza: neutralizacja ta jednak nie jest jednorodna. Obserwować bowiem można w omawianym cyklu dynamikę relacji pomiędzy *ego* i tekstem, co prowadzi do pytania o charakter przyjętego modelu gatunkowego.

### Synkretyzm gatunkowy

Zbiór Michała Choromańskiego — stanowiący pamiętnikarski wyjątek w jego bogatej twórczości prozatorskiej — jest różnie klasyfikowany przez badaczy: jako „współczesny »Pamiętnik egotysty«”, „komentarz biograficzny do tej [tj. Choromańskiego — M.Ch.] twórczości”<sup>15</sup> bądź „zbiór niewielkich humoresek, opartych na motywach autobiograficznych”<sup>16</sup>, „autoportret ironiczny”<sup>17</sup> czy jako jedna „z najgłębiej osobistych książek, jakie kiedykolwiek wydała literatura pamiętnikarska w Polsce”<sup>18</sup>. Wspólny mianownik tych krytycznych wskazań można by znaleźć dzięki ironicz-

---

<sup>14</sup> Zgodnie z tym, jak przekonuje jeden z bohaterów powieści Choromańskiego *Schodami w górę, schodami w dół* (Poznań 1967, s. 224).

<sup>15</sup> W. Ligeza: *Pisarz zdziwiony światem*. „Odra” 1977, nr 6, s. 94.

<sup>16</sup> M. Bajerowicz: *Chaos na niby*. „Twórczość” 1977, nr 7, s. 117–119.

<sup>17</sup> T.J. Żółciński: *Choromańskiego autoportret ironiczny*. „Życie Literackie” 1977, nr 7, s. 10.

<sup>18</sup> W. Sadkowski: *Posłowie*. W: M. Choromański: *Memuary*. Poznań 1976, s. 179.

nemu zorientowaniu na sam podmiot piszący. Nie pozostawiają jednak krytycy wątpliwości: wyrastają *Memuary* z głębokiego zainteresowania nie tylko własną osobą, ale — przede wszystkim — z nieustannego zdziwienia nad światem oraz literaturą. Cykl wspomnieniowych miniatur — opowiadań — nowel (bo trudno jednoznacznie określić ich uwarunkowanie genologiczne) publikowany był w „Przekroju” w latach 1965–1966. Dotyczy głównie zakopiańskiego okresu życia artysty, ale i — w późniejszych odcinkach — podejmuje temat wojny oraz emigracyjnych losów autora.

Barbara Gutkowska wskazuje, iż „sylwiczność dziennika, jego otwartość gatunkowa pozwalała Brzozowskiemu na dowolne rozporządzanie tematami zapisów i ich różnorodną formą (nieliczne wspomnienia, polemiki, dygresje, minieseje, notatki, szkice, aforyzmy), na przerywanie wątków odzwierciedlające stały ruch kapryśnej myśli, uzależnionej jedynie od nastroju ich autora”<sup>19</sup>. Podobnie będzie w przypadku *Memuarów*: krótkie formy dotyczyć będą szerokiego spektrum tematów, rozwijanych w zależności od założeń konstrukcji zasadniczego wątku. Będą to więc relacje dotyczące tajemniczych spotkań, opisy niespodziewanego obrotu rzeczy, zagadkowych wydarzeń czy bohaterów. Pomimo jednak heterogeniczności tematycznej obserwować można w opisywanym zbiorze względną stabilność formy — warunkowanej jednak przez kilka wzorców genologicznych. Dlatego *Memuary* oznaczyć można jako zbiór synkretyczny pod względem gatunkowym.

Warto jednak wyjść w rozważaniach genologicznych od samego wskazania odautorskiego, czyli zapożyczonych z języka francuskiego *Memuarów*. Andrzej Bańkowski zaznacza, iż to przestarzałe pojęcie pochodzi od francuskiego *mémoire*<sup>20</sup>. Matka Choromańskiego uczyła tego języka (prawie wyłącznie posługiwała się mową Voltaire’a w Polsce w ostatnich latach życia, kiedy już mieszkała z synem w zakopiańskiej Chimerze), on sam też biegle się nim posługiwał. Analizowany zbiór opisany został przez

<sup>19</sup> B. Gutkowska: *Odczytywanie śladów...*, s. 33.

<sup>20</sup> *Słownik wyrazów obcych*. Red. E. Sobol. Warszawa 1995, s. 707.

pojęcie archaiczne, przestarzałe, co stanowi wyraźne wskazanie autorskiego programu artystycznego: sięgania do przeszłości językowej, literackiej i kulturowej. Przyjmuję, iż odpowiednikiem omawianego pojęcia będzie w tym przypadku określenie „pamiętniki” ze względu na dwie okoliczności: nieczytelne byłoby pozostawienie — jako rozpoznania genologicznego — oryginalnego pojęcia (co nie znaczy, że nie należy się zatrzymać nad faktem opatrzenia takim właśnie tytułem przez autora omawianego cyklu); po wtóre — definiowanie nie może być logicznie błędne — to znaczy, że nie można tłumaczyć nieznanego przez pojęcie nieznane. Warto jednak wskazać, że przyjęta przez autora *Zazdrości i medycyny* nomenklatura sytuuje opisywany zbiór w kontekście kultury francuskiej i rosyjskiej (dokładne polskie odwzorowanie rosyjskiego *мемуары*) — ta ostatnia wszak była pierwsza i zasadnicza dla omawianego twórcy. Stanowi więc omawiany cykl ślad pewnych interferencji kulturowych — szczególnie istotnych dla omawianego autora; oraz kolejne przypomnienie, iż język polski był dla niego językiem drugim, wyuczonym.

Regina Lubas-Bartoszyńska bardzo precyzyjnie wyznacza literaturoznawczą perspektywę oglądu tekstów (auto)biograficznych, wymieniając czynniki wyróżniające utwór o charakterze wspomnieniowym: „1) tożsamość autora z narratorem i głównym bohaterem utworu, 2) dystans czasowy w stosunku do wspominaanej rzeczywistości, czyli narrację retrospektywną, 3) maksymalne ograniczenie fikcji literackiej, operowanie zdaniem fikcjonalnymi (tj. nieweryfikowalnymi w tej mierze, jaką wyznacza ludzka kondycja, warunkująca ograniczoność wiedzy narratora i jego omylność. Chodzi tu, innymi słowy, o autentyczność zawartą w zdaniach, których prawdziwość nie ulega wątpliwości, w zdaniach wysoce prawdopodobnych oraz w zdaniach niepozbawionych prawdopodobieństwa), 4) skoncentrowanie uwagi narratora na świecie zewnętrznym wobec niego, na warstwie przedmiotowej relacji, w mniejszym stopniu na świecie podmiotowym (patrz — autobiografia)”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> R. Lubas-Bartoszyńska: *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*. Kraków 1983, s. 11–12.

Pierwszy z wymienionych warunków to fakt prowadzenia narracji pierwszoosobowej:

Mam zwolniony refleks i dopiero po chwili zaczęło mi się wydawać, że coś rozumiem<sup>22</sup>.

[...] leżałem przez kilka miesięcy w warszawskim szpitalu Czerwonego Krzyża, położonym w dużym ogrodzie, bodajże u wylotu ul. Smolnej.

M, s. 75

Źle spałem tej nocy.

M, s. 159

Co więcej, można mówić w tym przypadku o trójjedności narratora, czyli tożsamości autora, narratora i głównego bohatera w świecie przedstawionym.

Druga z wymienionych okoliczności to dystans czasowy. Sięga on — w przypadku części pierwszych — blisko trzydziestu lat. Narrator wypowiada się więc, zachowując dystans duży — czyli nie dochodzi do aktualizacji wspominatej rzeczywistości. Cykl dotyczy bowiem zdarzeń od 1926 do 1958 roku: czyli okresu zakopiańskiego pisarza, wypadków wojennych, emigracji i powrotu Choromańskiego do kraju. Wojciech Ligęza wyrażnie waloryzuje fragmenty pamiętnika, wskazując, iż pierwsza jego część, związana z czasem spędzonym w Zakopanem „jest najbardziej przekonująca i artystycznie udana. Ponadto w późniejszych okresach twórczości Choromański nie potrafił się tak łatwo odnaleźć. Jego powojenna twórczość wynika bezpośrednio z doświadczeń dwudziestolecia”<sup>23</sup>. Na czym polega ów fenomen „nieodnalezienia się” w powojennej rzeczywistości i czy dotyczy on sfery artystycznej, środowiskowej, osobistej — trudno wywnioskować. Wydaje się jednak, że tych dwóch ostatnich w szczególności: po powrocie do kraju doskwiera mu bowiem

---

<sup>22</sup> Wszystkie cytaty omawianego tekstu pochodzą z wydania: M. Choromański: *Memuary*. Poznań 1976, s. 37. Przywołane fragmenty lokalizuję przez podanie skrótu M i numeru strony, z której zaczerpnięty jest cytat.

<sup>23</sup> W. Ligęza: *Pisarz zdziwiony światem...*, s. 94.

samotność i wyobcowanie. Prawie wszyscy twórcy zachowują wobec pisarza znaczący dystans. W przestrzeni estetycznej Ligęza akcentuje ciągłość nie tylko linii artystycznej Choromańskiego, ale i jej fundamentalne umocowanie w dwudziestoleciu międzywojennym. Trudno zaprzeczyć, iż pierwsza część *Memuarów* jest szczególnie atrakcyjna. Dotyka bowiem niezwykle barwnej mozaiki zdarzeń związanych także z największymi twórcami epoki.

Tak wygląda omawiany problem w perspektywie odbioru; analizując jednak nadawcze uwarunkowania autobiograficzne, Lubas-Bartoszyńska wskazuje, iż „pamiętnikarz piszący z dużego dystansu, pisząc dla siebie, pamięta dobrze o przeznaczeniu swego tekstu dla innych. Towarzyszy mu pragnienie dania świadectwa uciekającemu czasowi”<sup>24</sup>. Czas — modelujący wszak kształt nie tylko pamięci jako instancji konserwującej pewne zdarzenia czy fakty, lecz poprzez to i konstrukcję pamiętnika — stanowiłby katalizator oryginalnych rozwiązań artystycznych. Im więc większy dystans czasowy, zdaje się powiadać badaczka, tym wyraźniejszy staje się tekstualny akcent narracji. Wystarczy spojrzeć na tytuły poszczególnych nowel: *Lourdes. O mało nie zostałem mnichem*, *Dziesięć groszy. Stolarz-ekscentryk wyrzuca mnie na bruk* czy *Otto Weininger. Grabarz-stroiciel i niebezpieczna pianistka*. Stanowi ten zabieg element szerszej strategii gry z czytelnikiem, w ramach której w utworach Choromańskiego role adresata są ściśle określone: najczęściej jest to rola „dekodera podsuniętej zagadki”<sup>25</sup>. Wymienione tytuły są zdecydowanie bardziej atrakcyjne i tajemnicze niż te, które określają epizody pisane w latach późniejszych (*Wywiad*, *Legitymacja Pen Clubu* czy *O przeczuciach*). Brakuje w tych ostatnich waloru zagadkowości czy elementów zaskakujących już poprzez samo zestawienie wieloznacznych pojęć („bardzo dziwna rozmowa”) i lakonicznych opisów bohaterów („przystojny blondyn”). *Memuary* stanowią więc wyraz dojrzałej świadomości artystycznej; co więcej, są nie

<sup>24</sup> R. Lubas-Bartoszyńska: *Style wypowiedzi...*, s. 13.

<sup>25</sup> S. Wysłouch: *Proza Michała Choromańskiego*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977, s. 132.



tylko dowodem „pamiętania o przeznaczeniu swojego tekstu dla innych”, ale i świadomej strategii selekcjonowania „spisywanego materiału” oraz jego odpowiedniego wkomponowania w konstrukcję określonej części.

W zakresie „maksymalnego ograniczenia fikcji literackiej” następuje ciekawy moment. Obecność bowiem (rozumiana jako ilość i stężenie) fikcji literackiej wyznacza stopień beletryzacji tekstu. Na ten właśnie wyżej opisany walor tekstu wyraźnie wskazuje Ligęza, zaznaczając, iż „»literackość« jest podstawową wartością przekazu”<sup>26</sup>. Czy walor ten — za Gutkowską — utożsamić z sylwicznością omawianego tekstu i jego „otwartością gatunkową”? Wszak Ligęza dokładnie rozpoznaje w *Memuarach* wielość rozmaitych poetyk: uwspółcześnionej gawędy, powieści sensacyjnej oraz „wysokie” i „niskie” style narracyjne. Co prawda sam Choromański zaznacza, iż

kiedy zaczynałem pisać swoje „Memuary” — miałem pewien plan. Chciałem własną biografię napisać jako zbiór nowel. Życie składa się z epizodów, a każdy epizod to właściwie nowelka [...].

M, s. 170

ostatecznie jednak

zamiast nowelistycznej formy, zebrałem do kupy parę drobiazgów [...].

M, s. 177

Obserwować można w tej ostatniej wypowiedzi nie tylko przykład użycia stylu niskiego, ale — co istotniejsze nawet — pewnego rodzaju wskazanie warsztatowe czy opis literackiej techniki. Pierwotne zamierzenie nie zostało jednak zrealizowane. Bliżej bowiem wykształconej ostatecznie formie do opowiadania.

Choromański odślaniał tajniki własnej techniki pisarskiej w liście do Tadeusza Kurtyki, znanego później jako Henryk Worcell, oceniając jego pierwsze próby literackie:

---

<sup>26</sup> W. Ligęza: *Pisarz zdziwiony światem...*, s. 95.



Pisze Pan za rozwlekle, za dużo wody. Nie wolno nużyć czytelnika. Poza tym, żeby pisać, trzeba mieć usprawiedliwienie moralnej powagi poruszanego tematu. Wolno pisać tylko o rzeczach ważnych albo lepiej nie pisać wcale<sup>27</sup>.

List datowany na 4 marca 1931 roku wyznacza zupełnie odmienną koncepcję tekstu literackiego: ujętego w perspektywie komunikacyjnej („nie wolno nużyć czytelnika”) i moralnej. Doniosłość podejmowanych tematów ma być zasadniczym kryterium selekcji materiału projektowanego jako tkanka tekstu. Co więcej, Choromański podkreśla w radach dla początkującego powieściopisarza, iż pisać należałoby

sucho i jeszcze raz sucho, nawet oschle, nawet niechętnie. Stań się skąpcem, nie szafuj słowem. Niech pisze pan nowelki-miniaturki, po sto wierszy nawet każda. Słowo czyha na każdego piszącego i wystarczy chwila kliwkości lub nieuwagi, aby porwało go i poniosło do bezmyślnego wiru. Materiał to wróg każdego artysty, trzeba go trzymać za pysk<sup>28</sup>.

Czy pobrzmiewa tutaj echo modernistycznego przeświadczenia — stanowiącego wszak punkt estetycznego odniesienia dla całej XX-wiecznej literatury polskiej — że język staje się rodzajem opresji? Wyrażne jest również odwołanie do poetyki *Białych braci* — precyzyjnej, oszczędzającej słowo — realizującej więc w pewnym sensie opisywany przez Nycza „syndrom nowoczesności”. Badacz wskazuje, iż w modernizmie dokonuje się przełomowa zmiana świadomości językowej. Wskazanie Choromańskiego na to, iż „słowo czyha” i wciąga nieuważny podmiot do „bezmyślnego wiru” stanowi wyraz nowoczesnego przeświadczenia o złożoności, dynamice i trudnej do racjonalnego okiełznania żywiołowości języka. Bardzo to rozważania bliskie stanom świadomości języ-

---

<sup>27</sup> Listy Michała Choromańskiego do Henryka Worcella (1930–1936). Podał do druku, wstępem i przypisami opatrzył J. Pluta. „Nowy Wyrz. Miesięcznik literacki młodych” 1975, nr 9 (40), s. 63.

<sup>28</sup> Ibidem.

kowej polskiej literatury modernistycznej, jednakże w przypadku *Memuarów* „zebranie kupy drobiazgów” oznacza odejście od swobodnego oszczędzania słowa. Jest więc wynikiem przemian koncepcji pisarskiej Choromańskiego.

Ważnym w tym kontekście gestem jest „»oglądanie się za siebie« [które — M.Ch.] traktować należy jako ważną próbę nawiązania łączności z tradycją narodową, łączności zerwanej w latach 1949–1956”<sup>29</sup>. Przywracanie pamięci i wyzwolenie z jednostronności czy banału socrealistycznej poetyki stanowi bardzo ważny znak dążeń artystycznych Choromańskiego. Nieprzypadkowe też w *Memuarach* stają się w obranej perspektywie nawiązania do literatów dwudziestolecia międzywojennego.

Próba obrony własnej tożsamości artystycznej wydaje się szczególnie ważna w kontekście formowania się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych „małego realizmu”. Nurt ten opisany został przez Michała Sprusińskiego jako pozbawiony szerszych ambicji intelektualnych, autorzy zaś uznani zostali przez krytyka za życiowych konformistów ograniczających się do wskazania na błahe szczególności obyczajowe, tworzących bohaterów pogodzonych ze światem<sup>30</sup>. Burkot wskazuje natomiast, iż „zwrot ku małym sprawom bohaterów dnia codziennego, ku ich konfliktom środowiskowym charakteryzował zapewne miałość rzeczywistości społecznej, jednakże poprzestawał na opisie, nie docierał do źródeł, nie rozpoznawał deformacji w świecie wewnętrznym jednostki. Idea »małego realizmu« w sensie estetycznym łączyła w sobie tradycję prozy środowiskowej i ożywiała oraz przetwarzała pewne elementy z »powieści produkcyjnej« lat 1949–1955 i wreszcie — prozy reportażowej”<sup>31</sup>. Obserwować możemy kilka paralel pomiędzy założeniami opisywanej formacji i koncepcji *Memuarów*: będzie to z pewnością ześrodkowanie na szczególe czy opis charakterystycznego (hermetycznego) literackiego środowiska. W kilku jednak zasadniczych punktach Choromański zdecydowanie odchodzi od opisanych

<sup>29</sup> S. Burkot: *Proza powojenna 1945–1989. Analizy i interpretacje*. Warszawa 1991, s. 10.

<sup>30</sup> Por. ibidem, s. 74.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 14–15.

wyżej formułę; co więcej — poprzez wskazanie na bardzo wyraźny sygnał ważności osiągnięć dwudziestolecia międzywojennego — *Memuary* stanowią pewien manifest sprzeciwu czy bardzo ważny głos w dyskusji o miejscu, kształcie i roli literatury w Polsce powojennej.

Elementy tego programu można precyzyjnie określić, odnosząc się do kilku wskazań Aleksandra Wilkoń, który w artykule *Realizm zbyt mały* wykłada: „Powieści i opowiadania »małego realizmu« znamionuje mimetyczny sposób odtwarzania rzeczywistości, polegający w tym wypadku na dokładnym opisywaniu określonego wycinka życia, na fascynacji szczegółem obyczajowym i społecznym — realiami dnia codziennego. [...] Widzenie mimetyczne jest tedy rzadko podbudowane docieklivością psychologiczną. Młodzi prozaicy wolą opisywać, aniżeli odkrywać złożone mechanizmy zjawisk społecznych i ich reperkusje w biografii bohatera; przedkładają lusterka nad soczewki”<sup>32</sup>. Wilkoń uznaje mimetyczne odwzorowanie za niewystarczające. Choromański proponuje opis nie „wycinka” rzeczywistości — ale konstruuje *Memuary* jako zbiór powiązanych epizodów dotyczących wielu przestrzeni, wielu postaci, wielu światów. Owo spektrum spraw i zdarzeń układa się więc w złożoną mozaikę spraw dla podmiotu piszącego istotnych, ale i często — zgodnie z akcentowaną od początku przewrotnością narratora — nieistotnych, więc właśnie wartych zauważenia i analizy. Opisywany zbiór dotyka więc samego centrum biografii piszącego bohatera — więc po raz kolejny proponuje zupełnie odmienny program literacki od dominującego wówczas „małego realizmu”. Choromański sięga do tradycji prozy środowiskowej Dwudziestolecia, którą wszak współtworzył.

Aleksander Wilkoń dodaje, iż „ograniczenie pola obserwacji do wycinka życia (np. obrazu jednego środowiska zawodowego) nie pociąga za sobą takiego widzenia realiów, aby tworzyło ono świeżą, oryginalną, mającą swoje głębsze pokłady i odniesienia wizję. Spojrzenie pisarza ślizga się po powierzch-

---

<sup>32</sup> A. Wilkoń: *Realizm zbyt mały*. W: Czy „mały realizm”? Wybór i oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki. Warszawa 1967, s. 108.

ni nawet w tych wypadkach, gdy przedmiotem opisu jest środowisko egzotyczne, zachowujące jeszcze swoją odrębność, swoje wyobrażenia kulturowe i styl życia”<sup>33</sup>. Ślizganiem po powierzchni na pewno nie można określić drobiazgowych opisów reakcji bohaterów seansów narkotycznych w Zakopanem czy rozważania sytuacji głównego bohatera oraz jej psychologicznych uwarunkowań. *Memuary* więc są głosem proponującym rozwiązanie literackie zupełnie odmienne od właściwych młodej generacji prozaików debiutujących pod koniec lat pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych (pomimo pewnych podobieństw, jak na przykład ześrodkowania na codzienności czy szczególe). Zaproponowanie w pierwszej części opisywanego cyklu właśnie hermetycznego (egzotycznego) środowiska zakopiańskiej bohemy jest wyraźną odpowiedzią na pytanie o literackie wzorce czy wartościowe idee estetyczne. Choromański opowiada się za tradycjami właściwymi awangardowej elicie dwudziestolecia międzywojennego.

## W stronę autobiografii podszytej ironią

*Memuary* określają też precyzyjne przymioty bohatera, który jest wyraźnie skontrastowany z jednopłaszczyznowym modelem „małego realizmu”. Zaroponowana przez Choromańskiego formuła —

po prostu życie zaczęło coś opowiadać, a potem nie wiedziało, jak ma to opowiadanie zakończyć.

M, s. 48

— akcentuje przypadkowość, niespodziewane (niepodyktowane nieomylnie rozstrzygającym systemem polityczno-społecznym)

---

<sup>33</sup> Ibidem, s. 109.

wypadki. Henryk Worcell krytycznie odnosił się zwłaszcza do tak skonstruowanych postaci, mówiąc, iż „w jego powojennych powieściach znów jawią się postacie dziwaczne, ale nieprzekonywające, niemające w sobie tych egzystencjalnych problemów, co u Dostojewskiego”<sup>34</sup>. Abstrahując od oceny tych rozwiązań (choć przytoczony argument wydaje się zupełnie nietrafiony), bardzo istotne staje się wskazanie, iż tak zaprojektowany sprzeciw wobec jednowymiarowej literatury „małego realizmu” stanowi kolejny bardzo wyraźny ślad prób pielęgnowania kulturowego zakorzenienia w tradycjach literatury nieskrępowanej.

Pozostając w obrębie kwestii związanych z konstrukcją postaci, warto rozważyć najbardziej złożony, ostatni wyznacznik Lubas-Bartoszyńskiej: skoncentrowanie na warstwie przedmiotowej relacji, odchodzenie od świata podmiotowego. Nie brakuje bowiem w *Memuarach* bardzo wyraźnych śladów obserwowania samego siebie:

Smarowałem razowiec masłem. Organizm potrzebował protein i tłuszczu więcej niż witamin, i na rzodkiewki ledwie zerknąłem. W miarę jak wypełniał się żołądek, stawałem się coraz cyniczniejszy. Nie obchodziła rozmowa, którą mnie bawił.

M, s. 17

Nie mogłem pozbierać się z myślami. Miałem przed sobą pyszne miedziane włosy i olbrzymie mięsiste wargi à la Witkacy. Nagle uczułem w sobie znowu pustkę, powiedziałbym teraz — jakąś nieziemską ciszę. Patrzyłem na nią (na pannę Lusię) niczym zawzięty ideowy jarosz na krwawy rostbef. Nie poznawałem samego siebie. Wreszcie wydało mi się, że milczę zbyt długo.

M, s. 88

Nie jest rozstrzygające nawet w tych (jak i w wielu innych przypadkach) użycie czasownika w pierwszej osobie; warto zwrócić uwagę na charakter orzeczeń — dotyczą one przemiany bohatera (narratora i autora równocześnie), dynamiki procesów psycho-

---

<sup>34</sup> H. Worcell: *Wpisani w Giewont*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1974, s. 8.

logicznych w nim zachodzących, wreszcie — stanów psychicznych czy postaw. Co więcej, Choromański nie tylko stany owe opisuje; odnosi się do nich w odautorskim komentarzu, wprowadzając bądź to ironiczne wskazanie czy zaskakujące porównanie (jarosz patrzący na rostbef). Sobowtór zyskuje na znaczeniu: zapośredniczenie między *ego* a literaturą okazuje się bardzo wyraźne. Bardzo często w *Memuarach* pojawia się wskazanie autobiograficzne, realizowany jest program „ja w literaturze”. Co jednak bardzo istotne — nie jest to program jedyny; nie występuje w omawianym cyklu na zasadzie ideowego czy artystycznego kontinuum. Jednak usytuowanie podmiotu piszącego w samym centrum tekstu jest niezaprzeczalne — a dowodem mogą być bardzo częste wtrącenia, komentarze, przykłady ujmowania pewnych zjawisk z indywidualnej, osobistej perspektywy — jak chociażby we fragmencie:

Zaiste dziwnie wyrażają się ludzie w samym środku dramatu.

M, s. 93

Perspektywa oceniająca, oddalająca się od obiektywnego relacjonowania zdarzeń w świecie przedstawionym sytuuje odbiorcę *Memuarów* w podwójnej pozycji — również jako obserwatora świata wewnętrznego narratora. Jak chociażby we fragmencie:

Wyobrażam to sobie w ten sposób — że znowu wypuścił swego wabika.

M, s. 65

w którym bardzo dobitnie zarejestrowany jest fakt sięgania do wyobraźni nadawcy.

Takie zorientowanie tekstu pozwala sądzić, że jest faktura *Memuarów* bliska żywiołowi rekompensacyjnemu czy autoterapeutycznemu: „Autorzy autobiografii uzasadniają też spisywanie swych dziejów pragnieniem lepszego samopoznania, a po poznaniu doskonalenia się, potrzebą odnalezienia sensu swego życia, akcentowaną przez Diltheya, a także dążeniem do dania świadectwa prawdzie. Bowiem, jak głosi hermeneutyka Diltheya, istotne

jest zrozumienie także własnej przeszłości, by lepiej zrozumieć aktualną sytuację i stan ludzkich przeżyć w sensie nie tylko opisów idiograficznych, ale i stwierdzeń generalizujących. Gusdorf uważa, że nikt lepiej, jak sam zainteresowany nie może oddać sobie sprawiedliwości i właśnie po to, by usunąć nieporozumienia, aby ustalić prawdę dotąd niekompletną lub zniekształconą, ludzie podejmują trud przedstawienia własnej historii<sup>35</sup>. Zasadniczy właśnie problem dotyczy zaznaczonych już w tytule proporcji czy dialektycznego charakteru opisywanego cyklu. Oto na fundamentalne pytanie: czy pamiętniki Choromańskiego mają charakter biograficzny, czy autobiograficzny, należałoby odpowiedzieć wymijająco. Czyli wskazać na obecność tych dwóch perspektyw, co pozwala rozpiąć narratoremu interesujący nas horyzont poznawczy pomiędzy takimi postaciami, jak Teodor Birula-Białyński, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Karol Szymanowski, Stefan Zweig (warto zaznaczyć, iż opisuje wymienione, a także wiele innych postaci nader szczegółowo) a samym sobą; sytuując dodatkowo siebie samego w centrum nie tylko perspektywy oglądu zjawisk, rzeczy i ludzi, ale i — bardzo często — poprzez obserwowanie (a następnie komentowanie, analizowanie, dopowiadanie) własnego „ja”. Często dzieje się to bardzo subtelnie:

Dlaczego składa się ono [życie — M.Ch.] niekiedy z rozdziałów nie dokończonych, jak gdyby ktoś zaczął pisać nowelę i bez żadnego wytłumaczenia przerwał w najciekawszym punkcie?

M, s. 65

— poprzez zabiegi retoryczne czy figury stylistyczne pozwalające dopatrzeć się w warstwie narracji pewnych pozycji myślowych czy postaw autora. Czasami jednak Choromański sięga do bardzo jasnych i jednoznacznych odwołań:

Spojrzawszy w oczy wiekowi dojrzałem, muszę siebie pochwalić. Dobrze robiłem w młodości, że się leniłem. Mam czyste sumienie i śpię spokojnie, od wpół do dziesiątej do szóstej rano,

---

<sup>35</sup> R. Lubas-Bartoszyńska: *Style wypowiedzi...*, s. 16–17.

kiedy po wypiciu filiżanki herbaty z mlekiem, wstaję do pracy.  
[...] Sny niewam przyjemne, aczkolwiek mało urozmaicone.

M, s. 97

Wyraźnie więc balansuje narrator pomiędzy dwoma biegunami: przedstawiane i mocno zarysowane biografie — zwłaszcza Stanisława Ignacego Witkiewicza — służyły odniesieniom do charakteru epoki, inspirowały głębsze odniesienia:

Po śmierci Witkacego i po obecnym odgrzebananiu jego wielkości wszyscy skłonni są mówić o nim w superlatywach. Ale w tamtych czasach był on przez warszawskie miarodajne koła artystyczne pomniejszany, wykpiwany lub zgoła przemilczany.

M, s. 71

Zauważyć można, iż przedstawiona ocena jest wynikiem zachowania dystansu czasowego. Narracja retrospektywna pozwala więc materiał wspomnieniowy opracować *post factum*, co daje w tym przypadku wynik szerszego, kontekstualnego opisu biograficznego, uwydatniającego dodatkowo prawdziwy obraz relacji Witkacego ze światem literackim. Nie ten jednak aspekt jest tutaj najbardziej znaczący. Choromański prowadzi ku dziwnym przyzwyczajeniom wielkich twórców kultury jego czasu, ich manii, fobii; sięga do życia prywatnego nie z potrzeby dokonania swoistego obnażenia słabości swoich kolegów. Próbuje raczej konstruować opis ciekawych dla niego wypadków, zdarzeń czy zachowań, rozpisując wariacje na temat swojego umocowania w świecie:

Coraz mniej rozumiałem, czego życie ode mnie chce i dlaczego się czepia. Zdawało się, że po prostu chce mnie zaintrygować.

M, s. 46

Jak wskazuje Ligęza, Choromański dokonuje oglądu wielu spraw z perspektywy niewzruszonego „ja”, gdyż „biografii nie sposób oddzielić od twórczości, [...] pisarstwo Choromańskiego wyrasta z najbardziej autentycznych przeżyć”<sup>36</sup>. Istotne jest to, że

<sup>36</sup> W. Ligęza: *Pisarz zdziwiony światem...*, s. 94.



„autentyczne przeżycia” wiązą autora *Memuarów* z najważniejszymi postaciami świata kultury i literatury dwudziestolecia międzywojennego. Wybór nie jest przypadkowy: w kontekście bowiem zideologizowanej literatury i kultury „w wersji zminimalizowanej i nieco żalostnej”<sup>37</sup> jedyną instancją pozwalającą na odniesienie się do rzeczywistości jest pamięć oraz estetyczne nawiązania do obszaru kultury przedwojennej.

Autentyczne przeżycia są w wymienionym cyklu nie tylko osnową przedstawianych wydarzeń („zdarzątek”), jak w przypadku prób kokainowych:

Po mocnym pociągnięciu nosem następowało z początku trzeźwienie, a potem rozgorączkowanie, rozświeconie podniecenie umysłu. Otaczające nas kolory stawały się przejaśnione, a przedmioty zbyt reliefne. Ogarniała nas nieprzeparta i jak na mój obecny gust obrzydliwa chęć mówienia. Rozpoczął się ogólny trajkot.

M, s. 75,

ale stają się centralnym punktem odniesienia wobec rzeczywistości zewnętrznej. Tak jest chociażby w tym przypadku:

Potem przyjrzałem się torsowi sąsiada, ale była to wyjątkowo pacyfistyczna sylwetka, z pewnością munduru nigdy nie nosił.

M, s. 147–148

Oprócz zestawienia wyrazów dających efekt komiczny, narrator dokonuje pozornie neutralnego opisu postaci. Dominuje tu jednak ironiczna perspektywa odautorska, a obiektywny charakter dokonywanego opisu zostaje zredukowany prawie całkowicie. Warto jednak zaznaczyć, iż ślad tekstowy jest bardzo wyraźny — owo „przyjrzałem się” stawia odbiorcę już w sytuacji oczekiwania na określanie zsubiektywizowane.

Genologiczne rozważania zamknąć można następującym wnioskiem: z pewnością są *Memuary* „autoportretem ironicznym”, jak

---

<sup>37</sup> S. Burkot: *Proza powojenna...*, s. 75.

opisał je Tadeusz Żółciński. Wskazuje bowiem Lubas-Bartoszyńska, iż „autoportret, w przeciwieństwie do autobiografii, która odpowiada na pytanie, co ktoś zrobił lub popełnił w przeszłości, daje odpowiedź na pytanie »kim ktoś jest«. Należąc do form retorycznych, stanowi tym samym odmianę eseju, dla którego istotne są nie narracja i chronologia, a więc *mimesis*, jak w autobiografii, ale struktura logiczna, tematyczna”<sup>38</sup>. *Memuary* w znacznej mierze podporządkowane są regułom chronologii oraz naśladowania świata przedmiotowego. W sferze jednak wyboru nie tylko usytuowania na mapie polskiej kultury, ale i odniesienia tożsamościowego, byłby ów portret zbudowany na zasadzie odnajdywania w opisywanych biografiach samego siebie. Co więcej: „próby odpowiedzi na pytanie: »kim jestem?«, »jaki jestem?«, »jaki jest świat moich zainteresowań?«, »jaki byłem dawniej?«, »o ile się zmieniłem?«, »jak przebiegała ewolucja mej świadomości?«, itd. towarzyszą większości narracji pamiętnikarskich. Wydaje się, że o autoportrecie można mówić tylko tam, gdzie te pytania zajmują więcej miejsca niż relacja o historii swego życia i życiu innych”<sup>39</sup>. Należy więc uznać, iż pierwsza lektura cyklu akcentuje świat relacji ludzkich i przedmiotowych, nie zaś eseistyczne rozpatrywania swej drogi intelektualnej, przemian własnej identyfikacji czy dynamiki świadomościowej. Sięgając jednak do kontekstu historycznoliterackiego, zaznaczwszy ważność wskazań dotyczących kultury i literatury przedwojennej, trzeba uznać, iż byłaby to specyficzna forma autoportretu — budowanego na fundamencie biografii utożsamianych ze światem przedwojennym.

Wskazanie badacza jest argumentem na rzecz tezy o kierowaniu się *Memuarów* w stronę żywiołu autobiograficznego: „w rzeczywistości jest to autoironiczny zapis o dziwnych i niejednokrotnie niesamowitych przeżyciach i przygodach autora. Ale może przez to właśnie są tak nietypowe w naszej literaturze pamiętnikarsko-wspomnieniowej”<sup>40</sup>. Byłby więc *Memuary* w takim ujęciu zapisem

<sup>38</sup> R. Lubas-Bartoszyńska: *Style wypowiedzi...*, s. 25.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>40</sup> T.J. Żółciński: *Choromańskiego autoportret...*

codziennego zdziwienia narratora. Trudno jest oczywiście wskazać dokładne granice pomiędzy autobiografią i biografią. Pozostaje więc uznać — za Paulem de Manem — iż nie można ostatecznie traktować autobiografii jako gatunku odrębnego. Co więcej, rozdzielenie fikcji i autobiografii nie jest możliwe; trzeba przyjąć, iż to rozstrzygnięcie jest niemożliwe<sup>41</sup>. Autobiografia może być też niemożliwa ze względu na niemożność rozszczepienia się podmiotu na obserwujący i obserwowany. Co jednak nie znaczy, że perspektywa ześrodkowana na podmiocie w cyklu *Memuarów* będzie drugorzędna.

Autoironia jest bardzo istotnym przejawem obecności narratora. Już bowiem pierwsze wersy otwierającego opowiadania *Przystojny blondyn. Podśluchałem bardzo dziwną rozmowę* odsyłają zarówno do autoironicznej perspektywy, jak i do Choromańskiego koncepcji losu:

[...] myślałem sobie nieraz, że może napiszę powieść, ale były to bardzo mgliste chęci, i nie wiedziałem, jak się do tego zabrać. Młodzież obecna jest znacznie zaradniejsza. Słyszałem sam, jak pewien młodzieniec powiedział, że zamierza poświęcić się literaturze, bo to w naszych czasach najwięcej popłaca. — A co do talentu — dodał — to już rzecz drugorzędna. Inni mogą, to dla czego ja nie? [...] Z początku trochę się zdenerwowałem. Ale po namyśle i przeczytaniu niektórych powieści, musiałem przyznać mu rację. Zresztą znam wypadek, kiedy ktoś uległ poniekąd presji publicznej i też odnalazł w sobie powołanie do literatury pięknej, bo bardziej niż co innego mu to popłacało. O tym wypadku właśnie opowiadałem.

M, s. 7

Otwarcie rozważań na temat własnej drogi twórczej od przypadkowego, ale charakteryzującego rynkowy wymiar literatury osądu jest zabiegiem przewrotnym — stawiającym twórczość Choromańskiego na pozycji tyleż wyniku przypadku, co efektu spo-

---

<sup>41</sup> Por. P. de Man: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Tłum. M.B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 309 i nast.

łecznej (o)presji. Odcina się w ten sposób od uświęconego w Młodej Polsce ujmowania twórczości artystycznej: „w rzeczywistości cały czas pisze wielką ironiczną opowieść o samym sobie. Lecz dzięki tej autoironii nie wystawia sobie wspaniałego monumentalnego pomnika”<sup>42</sup>. Jak wskazuje Beda Alleman, ironia jest zjawiskiem zawierającym się w momencie przejścia, wyczekiwania, na granicy i w sytuacji pośredniej, chwiejnej, nie do końca rozstrzygniętej<sup>43</sup>. Nieprzypadkowo więc Choromański z rozgoryczeniem mówi o swojej pozycji literata w sytuacji powojennej<sup>44</sup>. Zachowany ironiczny dystans w *Memuarach* staje się wykładnią przyczyn owego położenia. Znaczenie bowiem dosłowne (żartobliwego mówienia o przypadku) nie odsłania od razu głębszych warstw sensu. Co prawda sam Choromański dochodzi w wykładni dotyczącej samego siebie do ostatecznego uznania:

[...] stąd te memuary, których bym nie napisał, gdybym miał coś lepszego do roboty.

M, s. 170

Te drwiące z adresata tekstu prowokacje odautorskie wskazują na bardzo istotny aspekt komunikacyjny zarysowanej sytuacji — nastawienie na adresata dwoistego: podmiot autorski i odbiorcę obcego. Mocno zarysowana jednak świadomość własnej tekstualności — wyrażona chociażby w kokieterycznym zwrocie:

Bardzo przepraszam, że brzmi to wzruszająco.

M, s. 21

<sup>42</sup> T.J. Żółciński: *Choromańskiego autoportret...*

<sup>43</sup> Por. B. Alleman: *O ironii jako o kategorii literackiej*. Przeł. M. Damińska-Joczowa. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 234 i nast.

<sup>44</sup> „Przez ostatnich dwanaście lat jego opasłe książki znikwały z księgarń nie pozostawiając żadnego śladu w bilansach krytycznych. Był jakby życzliwie przemilczany. Raz czy drugi ktoś niepewnie się zająknął, że ten oto fakt literacki domaga się opisu i klasyfikacji. Próby takie jednak też niczego w tej sytuacji nie naruszały. Gdy sława jego kolegów »choromaniaków« rosła, twórca *Zazdrości i medycyny* pozostał w opinii literackiej autorem tej jednej książki, przy tym jakby na zawsze przytrzaśniętej drzwiami, które zamknęły się za Warszawą międzywojenną”. (H. Kirchner: *Diabli wiedzą co...*, s. 34–35).

proceedzi do uznania, iż nadawca zajmuje tutaj miejsce centralne. Co więcej, można wywnioskować, iż sam dyskurs staje się dla Choromańskiego przestrzenią nadrzędną (co obserwujemy zresztą coraz wyraźniej w późniejszych tomach prozy powieściowej). To właśnie w nim realizuje artystyczny postulat ocalenia własnej pamięci, własnej literatury. I czyni to wbrew ówczesnej literackiej terażniejszości, w której dominuje „pokolenie, które nie ma biografii”<sup>45</sup>. Tym bardziej doniosłe staje się zaznaczanie przez Choromańskiego wagi własnego kulturowego zakorzenienia. Nie przeszkadza ono jednak sylleptycznemu podmiotowi w bardzo nowoczesny sposób zaznaczać swoją prawdziwość i fikcyjność, bawić się odcieniami empirii i tekstu. W ten właśnie sposób w *Memuarach* dokonywany jest swoisty obrachunek z pamięcią oraz współczesnością — właśnie taką drogę wybiera Choromański, konstruując sylwiczny autoportret.

---

<sup>45</sup> M. Sprusiński: *Arkadia małej stabilizacji*. W: *Czy „mały realizm”...*, s. 373.

## Podsumowanie

Prezentowana rozprawa dotyka miejsca twórczości Michała Choromańskiego w historii literatury — w tym celu przeanalizowane zostały zarówno konteksty młodopolskie, jak i współczesne, charakterystyczne dla dwudziestolecia międzywojennego i literatury powojennej. W swoim najbardziej metaforycznym odniesieniu tytuł pracy odwołuje się właśnie do swoistych śladów obecności i nieobecności omawianego dorobku w całościowo rozpatrywanym procesie historycznoliterackim. Starłem się wskazać, że teksty przez znawców ignorowane czy odczytywane powierzchownie zajmują w omawianym procesie miejsce bardzo ważne: wpisują się bowiem — co oczywiste — zarówno w uniwersum powieściowe Choromańskiego, pozwalając na prześledzenie przemian techniki pisarskiej autora *Zazdrości i medycyny*, lecz także odzwierciedlają ważne tendencje w rozwoju XX-wiecznej prozy.

### 1

Na podstawie przeprowadzonych analiz wnioskuję o bardzo ważnej roli debiutanckiego tekstu w odniesieniu do intensywnego rozwoju prozy psychologicznej w Dwudziestoleciu jako laboratorium form i tematów, które w zasadzie odciskać swoje piętno będzie

nie tylko w twórczości przed II wojną światową, ale i w przypadku tekstów powojennych. Jako argumenty na rzecz tej tezy podać można inspirowanie się w narracji językiem filmowym (dokładnie przeanalizowane przez badaczy zagranicznych w *Zazdrości i medycynie*), odwołanie się do kategorii muzycznych w strukturze tekstu narracyjnego (podjęte — w nieco zmodyfikowanej formie — w późniejszych *Kotłach Beethovenowskich*), zarysowanie niesymetrycznego czy nieracjonalnego rozwoju relacji interpersonalnych (widoczne chociażby w *Głównictwie, moglitwie i praktykarzach*, podbudowane atmosferą wyczekiwania i tajemniczości), rolę krajobrazu (czy natury) i jego powiązania z losami bohaterów (od *Zazdrości i medycyny* po *Różowe krowy i szare scandalie*). Istotne jest również w przypadku omawianych tekstów rozciąganie granic pomiędzy rodzajami literackimi: zwłaszcza między liryką i prozą. Rozbijanie realistycznej konwencji powieściowej możliwe stało się dzięki kompleksowi modernistycznych przełomów w zakresie myślenia o języku i tożsamości.

Powojenna twórczość Choromańskiego odwołuje się więc zarówno do pewnych ustaleń młodopolskich, jak i podejmuje model powieści-worka. Odwzorowanie jej cech strukturalnych odnajduje między innymi w *Makumbie czyli drzewie gadającym, Różowych krowach i szarych scandaliach* oraz *Głównictwie, moglitwie i praktykarzach*. Realizuje się najwyraźniej ta awangardowa koncepcja estetyczna w takich aspektach omawianej prozy, jak: powiązanie narratora i autora tekstu, status wypowiedzi metanarracyjnych, zróżnicowanie gatunkowe i stylistyczne wraz z parodią stylów językowych, rozwój relacji narrator — postać. Określić ten zespół cech można jako „krytyczność w powieści”.

W przypadku powieści „późnych” bardzo istotną rolę odgrywa współczesny im proces historycznoliteracki: a więc załamanie się tradycji realistycznych (zdegenerowanych przez realizm socjalistyczny), nawrót do narracji personalnej, późniejszy dyktat nowofalowców i przekonywanie się do zasady *mimesis*. Wtedy właśnie „powieść, proza w ogóle, ze swej istoty bliższa jest rzeczywistości, ale w życiu społecznym wówczas było zbyt wiele tematów »tabu«, o których nie należało pisać. Nie ma w prozie lat sześćdziesiątych takich utworów, które poddawałyby krytycznemu oświeceniu

paradoksy ówczesnego życia społecznego”<sup>1</sup>. Świadczy to o uwikłaniu ówczesnej literatury w różnorakie zobowiązania, usytuowaniu się w relacji wobec instytucji państwowych, ingerujących w jej kształt (poprzez cenzurę czy naciski). W tym kontekście aktualnym i szczególnie cennym dokumentem są *Memuary*, będące literaturą dokumentu osobistego, które — zgodnie z perspektywą zaproponowaną przez Smulskiego — traktuję jako książkę-klucz do lektury omawianej twórczości. Choromański w czasie dominującego wówczas małego realizmu sięga w tych tekstach do tradycji (literackich, artystycznych, obyczajowych) Dwudziestolecia. Jest to najciekawszy fragment omawianego zbioru, stanowiący dokument o najważniejszej części biografii twórcy.

## 2

Ewolucję formy powieściowej Choromańskiego można rozpatrywać w kilku aspektach. Pierwszy dotyczy „centralnego punktu epiki”<sup>2</sup>: narratora. Można zaobserwować w twórczości Choromańskiego stopniowe odchodzenie od narracji trzecioosobowej (występującej w *Białych braciach*, *Zazdrości i medycynie*, *Skandalu w Wesołych Bagniskach*, *Szpitalu Czerwonego Krzyża* oraz *Dygresjach na temat kaloszy*) do personalnej (w *Schodami w górę, schodami w dół*, *Słowackim wysp tropikalnych*, *Kotłach Beethovenowskich*, *Różowych krowach i szarych scandaliach*, *Głównictwie, mogilitwie i praktykarzach*, *Miłym atlasie anatomicznym*). Już w debiutanckim tomie daje o sobie znać dążenie do wyjścia poza model realistyczny i psychologiczny prozy — poprzez wielość perspektyw, skupienie się nie na procesach, lecz na oznakach, opisie efektu pojedynczych zachowań, dystansowanie się wobec mechanizmu interioryzacji.

<sup>1</sup> S. Burkot: *Literatura polska w latach 1939–1999*. Warszawa 2003, s. 282.

<sup>2</sup> Por. M. Żmigrodzka: *Problem narratora w teorii powieści XIX i XX wieku*. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2.



Powieści późne charakteryzuje już wielogłosowość, dezintegracja pozycji i wiedzy narratora. Jak starałem się wyjaśnić na przykładzie *Różowych krów i szarych scandalii*, warstwa językowa tekstu staje się — w momencie poszerzania zasobu leksykalnego podmiotu mówiącego — przestrzenią napięć pomiędzy autorem i narratorem (obdarzonym określoną biografią). Narrator, usytuowany pomiędzy bohaterami, traci uprzywilejowaną perspektywę poznawczą, zaczyna się wahać, zapomina — narracja więc charakteryzuje się licznymi retrospekcjami, zachwianiem struktury przyczynowo-skutkowej. Pomimo opisywania w późnych powieściach realiów epoki międzywojennej (w *Schodami w górę, schodami w dół*, *W rzecz wstąpić*, *Słowackim wysp tropikalnych*, *Kotłach Beethovenowskich*, *Różowych krowach i szarych scandaliach* i *Miłosnym atlasie anatomicznym*), które można również odczytać jako ważny autor-ski gest, Choromański odnosi się do kondycji literatury powojennej. Wprowadzając do powieści stylizację gatunkową, odwołuje się do konwencji zamkniętej (gawęda) bądź właściwej dla kultury popularnej. Bardzo wyraźnie odcina się w ten sposób od „społecznych zobowiązań” literatury, promowanych przez oficjalną ideologię, świadomie wkraczając w centrum literackości. Sławiński ten moment definiuje jako najbardziej znaczący dla całej twórczości Choromańskiego, która — sytuowana przez niego w nurcie XX-wiecznej prozy eksperymentalnej — dążyła do eksponowania reguł konstrukcyjnych, „technologii” pisania, stającymi się aktywnymi tematami tekstu. Zauważyć jednak należy, że to „obnażanie” konstrukcji stało się szczególnie nasilone w twórczości powojennej.

Pozycja narratora jest więc elementem dynamicznym w omawianej twórczości. Stopniowo odchodzi się od narracji „zobiektywizowanej” do subiektywnej, obciążonej biografią i warunkowanej tożsamością narratora. W powieściach późnych daje się on poznać jako ironista parodiujący tradycje i konwencje literatury, ale i dystansujący się — poprzez autoironię — wobec własnej opowieści. Akcentuje się w ten sposób moment „opowiadania” narracji, wchodzi z czytelnikiem w zażyłość czy rodzaj poufałości, co znacznie poszerza możliwości prowadzenia z nim gry. Zwracali już na to

uwagę badacze *Zazdrości i medycyny*, dochodzi jednak w późniejszej twórczości do zintensyfikowania efektów zaskoczenia czytelnika, sprowadzenia poważnych tematów do żartu, literatury zaś — do zabawy. Późniejsza twórczość znacznie częściej wskazuje na literackość wypowiedzi, konwencji, fabuły.

Drugi aspekt dotyczy języka powieści. Zarówno w powieści debiutanckiej, jak i przedwojennych utworach narracja prowadzona jest stylem oszczędnym, precyzyjnym. W niektórych fragmentach *Zazdrości i medycyny* obserwować można już jednak zwrot ku różnym poetykom, zróżnicowanym modelom obrazowania rzeczywistości przedstawionej. Od prozy realistycznej domaga się stylu „przezroczystego”, natomiast — poczynawszy od debiutanckiej powieści — obserwuję rozwój estetycznej funkcji wypowiedzi, podkreślającej autonomiczną konstrukcję przekazu. Dzieje się tak między innymi za pomocą mechanizmu liryzacji, uwydatniającym brzmieniowo-językową warstwę wypowiedzi i uruchamiającym tym samym rytmiczne ukształtowanie fragmentów prozy. W powieściach późniejszych dochodzi częściej (niż w przypadku powieści pierwszych) do kontrastu stylistycznego, gry z językiem mającej na celu przekazanie prawdziwych intencji ekspresywnych i semantycznych. Choromański sięgał w nich w znacznie większej mierze do stylizacji: zarówno groteskowej, jak i charakterystycznych — w przypadku *Głównictwa, moglitwy i praktykarzy* oraz *Kotłów Beethovenowskich* — dla form literatury popularnej (powieści szpiegowskiej, sensacyjnej czy kryminalnej). Późna proza znacznie bardziej nakierowana jest na opowiadanie, czego przykładem jest narrator-gawędziarz w *Różowych krowach i szarych scandaliach*. Poprzez język (na przykład mechanizm wzbogacania zasobu leksykalnego) uwydatniona została świadomość i swoboda w operowaniu różnymi konwencjami literackimi. Jest to związane z kryzysem przedstawiania, „kryzysem powieści”, wobec którego próbuje poszukiwać się odmiennych form wyrazu. Choromański oddziela więc własną twórczość od rzeczywistości obiektywnej, starając się — również poprzez mechanizm autoironii — podkreślać literackość świata przedstawionego. Literackość ta bywa często przerysowana, co dowodzi jej

konwencjonalności i sztuczności — stanowił jednak ten mechanizm jedyny możliwy sposób obrony przed presją świata zewnętrznego.

Uznawszy, że istnieje interesujące powiązanie pomiędzy twórczym ruchem (aktywnością) pisarza, procesem historycznoliterackim, historią odczytań, wreszcie — rytmem bijącym w podskórnej warstwie tekstu i podejmowanym jako motyw rozważań narratorów i bohatera — starałem się wskazać na warunki tej relacji. Jak podkreślała Rosner, „motyw naruszenia porządku, »wypadnięcia z rytmu«, zachował Choromański w *Zazdrości i medycynie* i w powieściach późniejszych. [...] Świat frapuje pisarza od momentu naruszenia prawidłowości, dalszy bieg wydarzeń związany jest z tym faktem w sposób konieczny”<sup>3</sup>. Zachwianie równowagi, porządku, proporcji — to problem centralny w sferze ideowej dzieł omawianego pisarza. Zaznacza się w powieści debiutanckiej, jest przekształcany w powieściach późnych, w których dominantą konstrukcyjną jest ruch, swoisty rytm interakcji i zdarzeń, mających zasadnicze znaczenie dla fabuły. Jest tak chociażby w pierwszych ustępach *Zazdrości i medycyny* (rozmowa Widmara z krawcem) czy *Szpitala Czerwonego Krzyża* (anonim o asystencie Chwacińskim). Owa nieregularność, cechująca przebieg zdarzeń w powieściach, jest właściwa również pisarstwu Choromańskiego. Co więcej, stanowić może określenie tego fenomenu w kontekście historycznoliterackim. Wykraczanie poza konwencje (nawet te najbardziej żywe), wracanie do zamkniętej tradycji gatunkowej w czasie promowania realizmu, rozbijanie wzorca powieści, do którego narrator się odwołuje — to elementy pisarskiej techniki wykraczające poza uporządkowaną historię literatury. Traktuję jednak ów „nietrafiiony rytm” jako wyróżnik pozytywny, twórcze i oryginalne nawiązanie do tradycji form literackich. Nieregularność zaznacza się w jeszcze jednym aspekcie: odbiór omawianej twórczości charakteryzuje żywiołowa reakcja publiczności, żywe zainteresowanie (zarówno w Dwudziestoleciu, jak i po

---

<sup>3</sup> K. Rosner: *Powieści Choromańskiego świat hermetyczny*. „Nowe Książki. Przegląd literacki i naukowy” 1959, nr 9 (217), s. 527.

wojnie). Krytyka jednak o późnym okresie milczy — nie trafia swym ostrzem w ów czytelniczy fenomen. Z czasowej perspektywy, po ponad trzydziestu latach od śmierci pisarza, można lepiej dostrzec złożoność kontekstów twórczości prozatorskiej Choro-  
mańskiego — bardzo wiele wnoszącej do naszej wiedzy o minio-  
nym stuleciu i stanowiącej żywy, barwny ślad na mapie kultury  
polskiej XX wieku.



## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

- Choromański M.: *Biali bracia. Powieść*. Poznań 1990.  
Choromański M.: *Głównictwo, moglitwa i praktykarze*. Poznań 1971.  
Choromański M.: *Kotły Beethovenowskie*. Poznań 1988.  
Choromański M.: *Memuary*. Poznań 1976.  
Choromański M.: *Różowe krowy i szare scandalie*. Warszawa 1988.  
Choromański M.: *Schodami w górę, schodami w dół*. Poznań 1967.  
Choromański M.: *Zazdrość i medycyna*. Poznań 1990.  
*Listy Michała Choromańskiego do Henryka Worcella (1930—1936)*. Podał do druku, wstępem i przypisami opatrzył J. Pluta. „Nowy Wyraz. Miesięcznik literacki młodych” 1975, nr 9 (40).

### Bibliografia przedmiotowa

- Alleman B.: *O ironii jako o kategorii literackiej*. Przeł. M. Dramańska-Joczowa. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.  
Bachtin M.: *Słowo w powieści*. W: Idem: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982.  
Bajerowicz M.: *Chaos na niby*. „Twórczość” 1977, nr 7.  
Balbus S.: *Między stylami*. Kraków 1993.  
Balcerzan E.: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*. Wrocław 1968.  
Barańczak S.: *Elektrycerze i cyberchanioty*. „Nurt” 1972, nr 8.  
Bartoszyński K.: *Gawęda prozą*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław—Warszawa—Kraków 2002.

- Biernacki M., Pawlus M.: *Słownik gatunków literackich*. Wstęp S. Jaworski. Biel-sko-Biała 2002.
- Bolecki W.: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej. Kraków 1996.
- Burke K.: *A Grammar of Motives*. New York 1945.
- Burkot S.: *Literatura polska w latach 1939–1999*. Warszawa 2003.
- Burkot S.: *Proza powojenna 1945–1989. Analizy i interpretacje*. Warszawa 1991.
- Cudak R.: *Słowo od redaktora*. W: *Literatura polska w świecie*. T. 2: *W kręgu znawców*. Red. R. Cudak. Katowice 2007.
- Cudak R.: *Wstęp*. W: *Literatura polska w świecie*. T. 1: *Zagadnienia recepcji i odbioru*. Red. R. Cudak. Katowice 2006.
- Czyżkowski J.: *Choromańskiego kłopoty z dramatem*. „Dialog” 1973, nr 7 (207).
- Dąbrowski M.: *Michał Choromański: powieść jako gra*. W: *Idem: Polska awangarda prozatorska*. Warszawa 1995.
- Dobrzyńska T.: *Tekst — styl — poetyka. Zbiór studiów*. Kraków 2003.
- Dziadek A.: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999.
- Fik I.: *Literatura choromaniaków*. W: *Idem: Wybór pism krytycznych*. Oprac. A. Chruszczyński. Warszawa 1961.
- Frajlich A.M.: *Michał Choromański and Otto Weininger: Jealousy, Sex and Character*. „Polish Review” 2000, No. 1 (46).
- Frye N.: *Archetypy literatury*. Tłum. A. Bejska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1972.
- Głowiński M.: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998.
- Głowiński M.: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997.
- Głowiński M.: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1997.
- Gombrowicz W.: *Dziennik 1957–1969*. Kraków 1997.
- Górski K.: *Przegląd stanowisk metodologicznych w polskiej historii literatury do 1939 roku*. W: *Zjazd Naukowy Polonistów 10–13 grudnia 1958*. Warszawa 1960.
- Gutkowska B.: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*. Katowice 2005.
- Hanslick E.: *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*. Przeł. S. Niewiadomski. Warszawa 1903.
- Harvey W.J.: *Stosunki międzyosobowe w powieści*. Przeł. I. Sieradzki. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1.
- Hegel G.W.F.: *Wykłady o estetyce*. Przeł. J. Grabowski, A. Landmann. T. 1. Warszawa 1964.
- Ingarden R.: *Formy poznawania dzieła literackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1936, z. 1.
- Irzykowski K.: *Pałuba. Sny Marii Dunin*. Kraków 1976.
- Irzykowski K.: *Przekładaniec, kupa czy kompozycja?* „Pion” 1947, nr 7.
- Irzykowski K.: *Walka o treść*. Kraków 1976.

- Irzykowski K.: „Zazdrość i medycyna”. „Naprzód” 1933, nr 149—151.
- Iwaszkiewicz J.: *Podróże do Polski*. Warszawa 1987.
- Jadacka H.: *Anglicyzmy*. W: *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*. Red. A. Markowski. Warszawa 2004.
- Jadacka H.: *Latynizmy*. W: *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*. Red. A. Markowski. Warszawa 2004.
- Jadacka H.: *Neologizmy*. W: *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*. Red. A. Markowski. Warszawa 2004.
- Jadacka H.: *Nowe znaczenia wyrazów*. W: *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*. Red. A. Markowski. Warszawa 2004.
- Jadacka H.: *Romanizmy*. W: *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*. Red. A. Markowski. Warszawa 2004.
- Jadacka H.: *Rusycyzmy*. W: *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*. Red. A. Markowski. Warszawa 2004.
- Jadacka H.: *Zapózyczenia*. W: *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*. Red. A. Markowski. Warszawa 2004.
- Jestem ostatnim pisarzem Młodej Polski. Z M. Choromańskim rozmawia M. Marszałek. „Ekran” 1972, nr 25.
- Jędrzejko E.: W kręgu przemian języka i komunikacji — uwagi o pewnych zjawiskach w języku artystycznym. W: *W kręgu języka polskiego. Śląsko-poznańskie kolokwia lingwistyczne*. Red. E. Jędrzejko. Katowice 2001.
- Kelly D.: *Closer and Closer Apart by Rosemary Lloyd [Review]*. „Comparative Literature” 1997, Vol. 49, No. 3.
- Kirchner H.: *Diabli wiedzą co, czyli Choromański*. „Teksty” 1973, nr 4.
- Klemensiewicz Z.: *Historia języka polskiego*. Warszawa 2005.
- Kleiner J.: *Krytyk jak twórca fikcji genezy*. W: Idem: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1956.
- Kłosiński K.: *Signifiance*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.
- Kmicic B.: *Zasepione żądze, czyli plotka o secesji*. „Tygodnik Kulturalny” 1971, nr 13.
- Kołąkowski L.: *Filozofia pozytywistyczna. (Od Hume’a do Koła Wiedeńskiego)*. Warszawa 1966.
- Kołodziej G.: *Fifteen Modern Polish Stories: An Annotated Reader and a Glossary by Alexander M. Schenker [Review]*. „The Slavic and East European Journal” 1971, Vol. 15, No. 3.
- Konkowski A.: *Jedno we wszystkim, wszystko w jednym*. „Nowy Wyraz. Miesięcznik literacki młodych” 1979, nr 1.
- Konkowski A.: *Michał Choromański*. Warszawa 1980.
- Kostkiewiczowa T.: *Neologizm*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków 2005.
- Kostro T.: „Różowe krowy i szare scandalie”. „Więź” 1971, nr 9 (161).
- Krzywicka I.: *Debiut powieściopisarza*. „Kultura” 1931, nr 2.



- Legeżyńska A.: *Tłumacz jak drugi autor — dziś*. W: *Przekład literacki. Teoria — historia — współczesność*. Red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska. Warszawa 1997.
- Ligęza W.: *Pisarz zdziwiony światem*. „Odra” 1977, nr 6.
- Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Red. A. Hutnikiewicz, A. Lam. T. 1—2. Warszawa 2000.
- Lubas-Bartoszyńska R.: *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*. Kraków 1983.
- Łotman J.M.: *Z problematyki typologii kultury*. Przeł. W. Osadnik. „Odra” 1977, nr 2.
- Man de P.: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Tłum. M.B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.
- Majchrowski Z.: *Pisarz i jego sobowtór*. W: *Autor — podmiot literacki — bohater*. *Studia*. Red. A. Martuszevska, J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1983.
- Markowski A.: *Ewolucja normy w polszczyźnie XX wieku*. W: *Polszczyzna XX wieku. Ewolucja i perspektywy rozwoju*. Red. S. Dubisz, S. Gajda. Warszawa 2001.
- Markowski A.: *Innowacja językowa*. W: *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*. Red. A. Markowski. Warszawa 2004.
- Markowski A.: *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*. Warszawa 2007.
- Millati P.: *Gombrowicz wobec sztuki. Wybrane zagadnienia*. Gdańsk 2002.
- Miłosz C.: *Ogród nauk*. Paryż 1979.
- Miłosz C.: *Prywatne obowiązki*. Paryż 1980.
- Miodek J.: *O normie językowej*. W: *Współczesny język polski*. Red. J. Bartmiński. Lublin 2001.
- A Modern Polish Reader*. Red. S. Birkenmayer, J.R. Krzyżanowski. [Pennsylvania State University] 1966.
- Mudrick M.: *All That Prose [Review]*. „The Hudson Review” 1965, Vol. 18, No. 1.
- Nowotny-Szybistowa M.: *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1972.
- Nycz R.: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002.
- Nycz R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.
- Ortega y Gasset J.: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przeł. P. Niklewicz. Wybrał i wstępem opatrzył S. Cichowicz. Warszawa 1990.
- Ortwin O.: *Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią 1900—1935*. Słowo wstępne J. Kleiner, W. Kozicki. Lwów 1936.
- Ostaszewska D., Tambor J.: *Podstawowe wiadomości z fonetyki i fonologii współczesnego języka polskiego*. Katowice 1997.
- Podraza-Kwiatkowska M.: *Symbol i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975.
- Pomirowski L.: „Biali bracia”. „Gazeta Polska” 1931, nr 312.

- Prokop J.: *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków 1978.
- Przybylski R.: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978.
- Rembowska-Płuciennik M.: W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych. „Ruch Literacki” 2006, nr 6.
- Rosner K.: Powieści Choromańskiego świat hermetyczny. „Nowe Książki. Przegląd literacki i naukowy” 1959, nr 9 (217).
- Rosner K.: *Powieść nowa i inna*. „Nowe Książki” 1971, nr 13.
- Rozwadowski J.: O języku polskim. „Miesięcznik Literacko-Artystyczny” 1911, nr 11.
- Sadkowski W.: *Posłowie*. W: M. Choromański. *Memuary*. Poznań 1976.
- Seamon J.M.: *Introduction to Modern Polish Literature in the Secondary School*. „The English Journal” 1971, Vol. 60, No. 1.
- Siedlecki F.: *O rytmie i metrze*. W: Idem: *Pisma*. Warszawa 1989.
- Schultze S.: Choromańskie „Jealousy and Medicine”. „The International Fiction Review” 1983, Vol. 10, nr 1.
- Skudrzykowa A.: *Literacka „mówioność”*. W: *Style literatury (po roku 1956)*. Red. B. Witosz. Katowice 2003.
- Sławiński J.: *Funkcja estetyczna wypowiedzi*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków 2005.
- Sławiński J.: [głos w dyskusji nad] „Filozofią przypadku” Lema. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1.
- Sławiński J.: *Historio literatury — badaj się sama*. W: Idem: *Teksty i teksty*. Kraków 2000.
- Sławiński J.: *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*. W: *Biografia — geografia — kultura literacka*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński. Wrocław 1975.
- Sławiński J.: *Pozycja narratora w „Nocach i dniach” Marii Dąbrowskiej*. W: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*. Red. E. Korzeniewska. Warszawa 1963.
- Sławiński J.: *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. W: Idem: *Dzieło — język — tradycja*. Kraków 1998.
- Sławiński J.: *Wokół teorii języka poetyckiego*. W: Idem: *Dzieło — język — tradycja*. Kraków 1998.
- Sławiński J.: „Zazdrość i medycyna” po wielu latach. „Twórczość” 1957, nr 12.
- Słownik gramatyki języka polskiego*. Red. W. Gruszczyński, J. Bralczyk. Warszawa 2002.
- Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 1—3. Warszawa 2002.
- Słownik wyrazów obcych*. Red. E. Sobol. Warszawa 1995.
- Smulski J.: *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.
- Sołtysik M.: *Świadomość to kamień. Kartki z życia Michała Choromańskiego*. Poznań 1989.

- Sprusiński M.: *Arkadia małej stabilizacji*. W: Czy „mały realizm”? Wybór i oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki. Warszawa 1967.
- Szober S.: *Na straży języka*. Warszawa 1937.
- Szober S.: *Słownik ortoepeiczny. Jak mówić i pisać po polsku*. Warszawa 1937.
- Tanner T.: *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*. Baltimore 1979.
- Termer J.: Co z literaturą „choromaniaków”? „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 8.
- Wilkoń A.: *Realizm zbyt mały*. W: Czy „mały realizm”? Wybór i oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki. Warszawa 1967.
- Witkiewicz S.I.: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. Zebrał i oprac. J. Degler. Warszawa 1976.
- Witosz B.: „Język przedstawiony”. W: *Style literatury (po roku 1956)*. Red. B. Witosz. Katowice 2003.
- Wojda D.: *Projekt krytyczny modernizmu Astradura Eysteinssona*. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. i wstęp R. Nycz. Kraków 1998.
- Worcell H.: *Wpisani w Giewont*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1974.
- Woźniakiewicz-Dziadosz M.: *Kategorie muzyczne w strukturze tekstu narracyjnego. Na przykładzie „Kotłów Beethovenowskich” Choromańskiego i „Martwej pasieki” Iwaszkiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.
- Wóycicki K.: *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa 1960.
- Wyka K.: *Pokolenia literackie*. Kraków 1989.
- Wyka K.: *Tragiczność, drwina i realizm*. W: Idem: *Pogranicze powieści*. Kraków 2003.
- Wysłouch S.: *Czytelnik w pole wyprowadzony, czyli o prozie Michała Choromańskiego*. Wrocław 1977.
- Wysłouch S.: *Proza Michała Choromańskiego*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977.
- Żmigrodzka M.: *Problem narratora w tomie powieści XIX i XX wieku*. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2.
- Żółciński T.J.: *Choromańskiego autoportret ironiczny*. „Życie Literackie” 1977, nr 7 (1307).
- Żółkiewski S.: *Cezura 1932*. W: Idem: *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka*. Warszawa 1979.

## Indeks osobowy

### A

Alleman Beda 187, 197  
Andrzejewski Jerzy 81  
Arthurton-Baker Eileen 86, 90

### B

Bachórz Józef 132, 197  
Bachtin Michaił 127, 161, 197  
Bajerowicz Marcin 170, 197  
Balbus Stanisław 31, 36, 157, 197  
Balcerzan Edward 137, 197  
Balzac Honore 84  
Bańkowski Andrzej 171  
Barańczak Stanisław 122, 160, 197  
Barthes Roland 12, 43, 44, 50, 52, 62  
Bartmiński Jerzy 104, 200  
Bartoszyński Kazimierz 132, 133—135, 139, 162, 197  
Beauvoir de Simone 84  
Bejska Apolonia 26, 198  
Benveniste Emile 35  
Berent Wacław 139  
Bereska Henryk 93  
Bergson Henri 97  
Biernacki Marek 131, 198  
Birkenmayer Sigmund 81, 200  
Birula-Białynicki Teodor 182  
Bolecki Włodzimierz 119—121, 125, 128,

129—130, 138, 140, 143, 147—148, 149, 150, 152—153, 198

Borowski Tadeusz 82  
Boy-Żeleński Tadeusz 152  
Bralczyk Jerzy 108, 201  
Brandys Kazimierz 81  
Breza Tadeusz 10  
Bronte Emily 83  
Brückner Aleksander 98  
Brycht Andrzej 81  
Brzozowski Stanisław 171  
Burke Kenneth 15, 198  
Burkot Stanisław 108—109, 135—136, 146—147, 177, 184, 191, 198

### C

Chruszczyński Andrzej 77, 198  
Cichowicz Stanisław 96, 200  
Cudak Romuald 74, 75, 198  
Cuddon John Anthony 35  
Czyżkowski Jan 100, 198

### D

Dąbrowska Maria 17, 18  
Dąbrowski Mieczysław 77, 137—138, 198  
De Man Paul 186, 200  
Degler Janusz 121, 202  
Dilthey Wilhelm 9—10, 181—182

Dobrzyńska Teresa 127, 129, 130, 151, 198  
 Dostojewski Fiodor 30, 180  
 Damińska-Joczowa Maria 187, 197  
 Dubisz Stanisław 109, 200  
 Dygat Stanisław 81  
 Dziadek Adam 25, 26, 27, 28, 31, 34—35, 36, 37, 38, 43, 44, 45, 52, 55, 56, 62, 198

## F

Fik Ignacy 77—79, 166, 198  
 Filip T.M. 83  
 Flaubert Gustaw 147  
 Frajlich Anna M. 85, 87, 89—92, 94, 198  
 Fedewicz Maria B. 189, 200  
 Frye Northorp 26, 28, 198

## G

Gajda Stanisław 109, 200  
 Genette Gérard 23  
 Gillon Adam 83  
 Głowiński Michał 32, 35, 48, 112, 123, 135, 137, 198, 199, 201  
 Gombrowicz Witold 10, 11, 33, 78, 82, 166, 198  
 Górski Konrad 97, 198  
 Grabowski Janusz 16, 198  
 Grajewski Wincenty 127, 197  
 Gruszczyński Włodzimierz 108, 201  
 Gusdorf Georges 182  
 Gutkowska Barbara 166, 167, 171, 175, 213—216, 198

## H

Hanslick Eduard 32—33, 34  
 Harvey William John 15—16, 20, 30, 198  
 Hegel Wilhelm Friedrich 16, 19, 33, 198  
 Herbert Zbigniew 82  
 Hutnikiewicz Artur 10, 141, 200

## I

Ingarden Roman 31, 32, 198

Irzykowski Karol 23, 79, 90, 100, 150, 152, 198, 199  
 Iwaszkiewicz Jarosław 47, 63, 78, 81, 167, 199

## J

Jadacka Hanna 107, 112, 113, 115—117, 122, 199  
 Jakowska Krystyna 85  
 Jaworski Stanisław 131, 198  
 Jędrzejko Ewa 156, 199

## K

Kacprzak Lidia 81  
 Kaden-Bandrowski Juliusz 78, 79  
 Kajtoch Jacek 178, 202  
 Kelly Dorothy 83, 85, 199  
 Kirchner Hanna 9, 77, 104, 166, 169, 187, 199  
 Kleiner Juliusz 70, 169, 199, 200  
 Klemensiewicz Zenon 123—124, 125, 199  
 Kłosiński Krzysztof 50, 199  
 Kmicic Barbara 154, 199  
 Knysz-Tomaszewska Danuta 74, 200  
 Kołakowski Leszek 97, 199  
 Kołodziej George 81—82, 199  
 Konkowski Andrzej 23, 77, 85, 199  
 Korzeniewska Ewa 18  
 Kostkiewiczowa Teresa 35, 112, 119, 122, 123, 124, 199, 201  
 Kostro Tomasz 149, 154, 199  
 Kott Jan 83  
 Kowalczykowa Alina 132, 197  
 Kowalska Anna 82  
 Korzeniowska Ewa 201  
 Kozicki W. 200  
 Krzywicka Irena 70, 78, 199  
 Krzyżanowski Jerzy R. 81, 200  
 Krzyżanowski Ludwik 83  
 Kucytowska Ewa 217  
 Kurek Jalu 78  
 Kurtyka Tadeusz (Henryk Worcell) 175

## L

Lam Andrzej 10, 141, 200  
Landmann Adam 16, 198  
Lec Stanisław Jerzy 82  
Legeżyńska Anna 74, 200  
Ligeża Wojciech 170, 173, 175, 183, 200  
Lloyd Rosemary 83, 85, 92, 94  
Lubas-Bartoszyńska Regina 172, 174, 180, 182, 185, 200

## Ł

Łotman Jurij M. 103—104, 200

## M

Majchrowski Zbigniew 169, 200  
Malherbe de Francois 46  
Markiewicz Henryk 26, 198  
Markowski Andrzej 105, 106, 107, 109, 111—112, 113, 116, 163, 199, 200  
Marszałek Maria 101, 199  
Martuszevska Anna 169, 200  
Mayewski Paweł 83  
Meschonnic Henry 12, 27, 36—38, 40, 45, 50, 56  
Michael M.A. 83  
Millati Piotr 200  
Miłosz Czesław 53, 127, 200  
Miodek Jan 104, 200  
Mniszkówna Helena 152  
Morieur Henri 35  
Mrożek Sławomir 81, 83  
Mudrick Marvin 80, 200  
Musil Robert 84

## N

Nabokov Vladimir 84  
Nietzsche Fryderyk 97  
Niewiadomski Stanisław 33  
Niklewicz Piotr 96, 200  
Nowicka-Jeżowowa Alina 74, 200

Nowotny-Szybistowa Magdalena 125, 200  
Nycz Ryszard 95, 96, 97, 98, 100, 101, 103, 108, 140, 153, 168, 176, 200, 202

## O

Okopień-Sławińska Aleksandra 112, 123, 199, 201  
Opacki Ireneusz 214  
Ordon Edmund 83  
Ortega y Gasset José 96, 200  
Ortwin Ostap 70, 79, 92, 200  
Osadnik Waław 103, 200  
Ostaszewska Danuta 42, 52, 200

## P

Pawlus Marta 131, 198  
Peiper Tadeusz 78  
Piwiński Leon 79, 86  
Platon 35  
Pluta Jerzy 176, 197  
Podraza-Kwiatkowska Maria 55, 200  
Pomirowski Leon 70, 200  
Prokop Jan 95—96, 98, 99, 201  
Proust Marcel 30, 84  
Przyboś Julian 78  
Przybylski Ryszard 27, 48, 201

## R

Rembowska-Płuciennik Magdalena 24, 201  
Richard Jean Pierre 31, 32, 36  
Robbe-Grille Alain 80—81  
Rosner Katarzyna 76, 79, 154, 155—156, 163, 194, 201  
Rowiński Cezary 81  
Rozwadowski Jan 99, 201  
Różewicz Tadeusz 81  
Rudnicki Adolf 78, 81  
Ryż Bartosz 217  
Rzewuski Henryk 162

## S

Sadkowski Wacław 170, 201  
 Saussure de Ferdynand 37, 44, 45  
 Schenker Alexander M. 81  
 Schultze Sydney 85, 86—89, 92, 94, 201  
 Schulz Bruno 78, 166  
 Seamon James M. 82, 201  
 Shakespeare William 91  
 Siedlecki Franciszek 36, 201  
 Sieradzki Ignacy 16, 198  
 Skórnicki Jerzy 178, 202  
 Skudrzykowa Aldona 155, 201  
 Sławiński Janusz 10—11, 17, 18, 35, 40,  
 43, 46, 48, 53, 79, 100, 107—108, 112,  
 123, 135, 169, 192, 199, 200, 201  
 Słobodnik Włodzimierz 168  
 Słonimski Antoni 79  
 Sobol Elżbieta 171, 201  
 Sołtysik Marek 41, 48, 71, 85, 168, 201  
 Smulski Jerzy 165, 191, 201  
 Sprusiński Michał 177, 188, 202  
 Stein Ignacy 99, 104  
 Stillman Edmund 83  
 Styka Tadeusz 114  
 Szaniawski Jerzy 81, 82  
 Szober Stanisław 109, 110, 111, 202  
 Szulc Tadeusz 32  
 Szymanowski Karol 47—48, 49, 50, 52,  
 56, 59, 71, 167, 182  
 Szymczak Mieczysław 65, 113, 201

## T

Tambor Jolanta 42, 52, 200  
 Tanner Tony 91, 202  
 Termer Janusz 78, 85, 202  
 Tetmajer Kazimierz 168  
 Tołstoj Lew 84, 151  
 Trollope Anthony 84  
 Tuwim Julian 41, 46, 71, 78

## U

Uniłowski Zbigniew 78

## V

Valery Paul 46  
 Voltaire François Marie Arouet 117, 171

## W

Wasilewski Zygmunt 153  
 Ważyk Adam 78  
 Weininger Otto 85, 86, 87, 88, 92  
 Wierzyński Kazimierz 79  
 Wilkoń Aleksander 178—179, 202  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy)  
 13, 77, 78, 82, 121, 124, 125, 128, 140,  
 166, 182, 183, 202  
 Witosz Bożena 155, 157, 201, 202  
 Wittlin Józef 71, 90  
 Wojda Dorota 97, 202  
 Worcell Henryk (Tadeusz Kurtyka) 175,  
 180, 202  
 Woźniakiewicz-Dziadosz Maria 202  
 Wóycicki Kazimierz 43, 202  
 Wyka Kazimierz 10, 79, 167, 202  
 Wysłouch Seweryna 7, 8, 22, 25, 70, 71,  
 76, 85, 91, 106, 138, 174, 202

## Z

Zawada Andrzej 213  
 Ziomek Jerzy 169, 201  
 Zweig Stefan 182

## Ż

Żeromski Stefan 152,  
 Żmigrodzka Maria 191, 202  
 Żółciński Tadeusz J. 170, 185, 202  
 Żółkiewski Stefan 103, 202

Maciej Chowaniok

A wrong rhythm  
Selected issues  
of prose works by Michał Choromański

Summary

The author discusses the role of the works by Michał Choromański in the history of the literature, placing it in three main contexts: the Young Polish Movement, the Interwar Period and Post-War Literature. In its most metaphoric meaning, the title of the work refers to particular traces of presence and absence of the output in question in the historio-literary process conceived of holistically. It was shown that the texts ignored or superficially read by experts have a very important place in the very process and are inscribed, which is obvious, into the novel world of Choromański, allowing for tracing the changes of his writing technique, but also reflect important tendencies of the 20th century prose becoming, as *Zazdrość i medycyna* (*Jealousy and medicine*), an important element in the development of the 20th century psychological prose. At the same time, by means of its ambiguity, resulting from, among other things, the writer's inclination to a parodic travesty of literary conventions, are interpreted here as, above all, the reflection of a modernist awareness of the antinomy between the literature/culture and reality and between the need for an artistic expression and conditions limiting its author. Such an interpretation is made from a characteristic original perspective — the analysis of what is forgotten (all works by Choromański), unfairly avoided and ignored by researchers (*Biali bracia*, eng. *White brothers*) already being discovered (the foreign reception of Choromański's prose) as well as imprecisely described (the language of *Różowe krowy i szare skandale*, eng. *Pink cows and grey scandals*). The details overlooked so far and fragments avoided in the literary discourse have become the subject of thorough microanalyses on the basis of the first and one of the last novels by Choromański, which allowed for describing the evolution of his writing technique model.

As early as in *White brothers* (1931) the laboratory of forms and topics was discerned, which left its imprint not only on all works by Choromański, but was



important in reference to the evolution of novel forms: the inspiration by the film language in the narration (a thorough analysis by foreign researchers in *Jealousy and medicine*), reference to musical categories in the structure of the narrative texts, including above all the one used in a slightly modified form in *Beethoven's pots* later on), the outline of an asymmetric or irrational development of interpersonal relations (visible, for example, in *Głównictwo, moglitwy i praktykarze* founded with the atmosphere of expectation and mystery), the role of landscape (or nature) and its correlation with the fate of characters (from *Jealousy and medicine* to *Pink cows and grey scandals*). The dispersion of boundaries between literary genres, especially between poetry and prose is also important. The split of a realistic novel convention has become possible thanks to a complex of modernist breakthroughs within the scope of thinking about the language and identity. The realization of the avant-garde aesthetic conception was discerned in such aspects of the prose in question as the combination of the narrator with the author of the text, the development of narrator-character relationship, the status of meta-narrative messages, genre and stylistic differentiation with the parody of linguistic styles.

In the case of "late" novels, the historio-literary process reflected in, among other things, the engagement of the contemporary literature in various commitments, its situation towards state institutions interfering with its shape (through censorship or pressure) plays a very important role. In this context, an up-to-date and especially precious piece of evidence constitutes *Memuary (Memoirs)*, posthumously published in 1976, being the literature of a personal document which, according to the perspective proposed by Jerzy Smulski, was treated as the key-book to the works under investigation. Choromański at the time of small realism goes back in these texts to literary, artistic and social traditions of the 20th century period. It is the most interesting fragment of the collection in question, constituting a document of the most important part of author's biography.

That is why the evolution of Choromański's prose was described through the analysis of the narrator and the language of selected works. Thus, one can observe in his writing a gradual withdrawal from the third person narration (in *White brothers, Jealousy and medicine, Scandal in Wesole Bagniska, The Red Cross Hospital and Digressions on wellingtons*) to the personal one (in *Upstairs..., Słowacki of tropical islands, Beethoven's pots..., Pink cows..., Głównictwo..., A love anatomic atlas*). As early as in the first volume he aims to go beyond the realistic and psychological model of prose — through the multiplicity of perspectives, focusing not on the processes, but the symptoms, the description of the effect of single behaviours and distancing himself from the mechanism of interiorisation.

Late novels are characterised by multivoiceness, disintegration of the narrators position and knowledge. On the example of *Pink cows...* it was shown how the linguistic text surface is becoming (at the moment of developing the linguistic store of the speaking subject) the space of pressures between the author and

the narrator (endowed with a certain biography). The narrator, situated between the characters, loses the privileged cognitive perspective, begins to hesitate and forgets, thus the narration is characterised by numerous retrospections and the maintenance of the cause and effect structure. Despite describing the reality of the interwar epoch in late novels (in *Upstairs, downstairs, To enter a thing, Slowacki of tropical islands, Beethoven's pots, Pink cows...*, and *A love anatomic atlas*) which may also be interpreted as an important author's gesture, Choromański refers to the state of the interwar literature. Introducing the genre stylization into the novel, he refers to the closed convention (a folk tale) or the one typical of the popular culture. In this way, he clearly withdraws from "social commitments" of the literature, promoted by the official ideology, consciously entering the centre of literary quality.

The narrator's position is thus a dynamic element in the works under discussion. It gradually goes away from the "objectivised" narration to the subjectivised one, loaded with biography and condition by narrator's identity. In late novels, he becomes known as an ironist parodying traditions and conventions of the literature yet distancing himself from his own novel through self-irony. In this way, the moment of "telling" the narration is highlighted, intimacy or the kind of familiarity is built with the reader, which largely broadens the possibilities of playing a game with him. The researchers of *Jealousy and medicine* already paid attention to it, however, in his later works, one can notice the intensification of the effects of surprising the reader, boiling serious topics down to a joke and literature to the entertainment. Later works point to the literary quality of the message, convention and plot more often.

Both in the first novel and pre-war works the narration is conducted in a succinct and precise way. In some fragments of *Jealousy and medicine* one can already observe a direction towards different poetics, diversified models of picturing the reality described. A realistic prose was expected to have a "transparent" style whereas, starting from the first novel, the development of the aesthetic function of the message, underlining the autonomic construction of the message. It is so, among other things, by means of the mechanism of lyrization, revealing the sound-linguistic surface of the message and thus starting a rhythmical structure of the prose fragments. In late novels one can see the stylistic contrast, play with the language aiming at transmitting the real expressive and semantic intentions more often than in first novels. Choromański traced back to stylization a larger extent, both the grotesque and the ones typical of the forms of popular literature (a spy, detective or crime novel). Late prose is much more directed at telling, the example of which is the narrator — folk tale teller in *Pink cows...* The awareness and freedom in operating different literary conventions were highlighted through the language (for instance the density of neologisms). It is connected with the crisis of presenting, "crisis of novel" at the time of which one tries to search for different forms of expression. Thus Choromański separates his own works from the

objective reality, trying to, also through the mechanism of self-irony, underline the literary quality of the world presented. The very literary quality tends to be often exaggerated, which proves its conventionality and artificiality. However, the mechanism as such, constituted the only possible way of defense from the pressure of the outside world.

The undermining of balance, order and proportion is the main problem in the ideological sphere of the works in question. It is being noticed in the first novel, transformed in late novels in which the movement and the rhythm of interactions and events dominate being fundamental for the plot. This irregularity characterising the course of events in novels is also true of Choromański's works. Moreover, it may constitute the definition of this phenomenon in the historio-literary context. Going beyond the conventions (even the liveliest ones), going back to the closed genre tradition at the time of promoting realism, destructing the model of the novel to which the narrator refers — these are the elements of the writing technique going beyond the ordered history of literature. However, the author of the dissertation treats this wrong rhythm as a positive characteristic, creative and original reference to the tradition of literary forms. Irregularity is also visible in yet another aspect, i.e. the reception of the works under investigation is characterised by an exuberant reaction of the audience, a real interest (both in the 20th century and after the war). However, the critique does not say a word about the late period — does not hit the reader's phenomenon with its spearhead. From the perspective of time, once can notice the complexity of the contexts of Choromański's prose contributing to our knowledge about the last century and constituting a real and interesting trace on the 20th century Polish culture map better after the period of 30 years after his death.

Maciej Chowaniok

Ein falscher Rhythmus  
Ausgewählte Probleme der Prosawerke  
von Michał Choromański

Zusammenfassung

Der Verfasser bespricht die Bedeutung der Prosawerke von Michał Choromański für die Literaturgeschichte im Zusammenhang mit der jungpolnischen Literatur, der Literatur der Zwischenkriegszeit und der Nachkriegsliteratur. In seiner metaphorischen Bedeutung bezieht sich der Titel von der vorliegenden Monografie auf spezifische Spuren des Vorhandenseins oder Nichtvorhandenseins der genannten Werke im ganzheitlich betrachteten geschichtsliterarischen Prozess. Er wurde festgestellt, dass die von den Literaturkennern missachteten oder oberflächlich behandelten Werke für den genannten Prozess sehr wichtig sind: sie gehören zwar offensichtlich dem Romanuniversum von Choromański und ermöglichen dessen schriftstellerischer Technik nachzugehen, doch sie spiegeln auch wichtige Tendenzen der Prosa des 20. Jahrhunderts wider und werden — wie *Zazdrość i medycyna* (*Eifersucht und Medizin*) — zum wesentlichen Element der Entwicklung von der psychologischen Prosa des 20. Jahrhunderts. Wegen ihrer Mehrdeutigkeit werden hier diese Werke vor allem als Ausdruck des modernistischen Bewusstseins betrachtet, dass es eine Antinomie zwischen der Literatur/Kultur und der Wirklichkeit, als auch zwischen dem Bedürfnis nach einem Kunstausdruck und den, den Künstler beschränkenden Umstände gibt. Solch eine Betrachtungsweise ist die Folge der Analyse des Vergessenen (alle Werke von Choromański), des von den Literaturforschern stillschweigend Übergegangenen und Missachteten (*Biali bracia*, dt.: *Weisse Brüder*), des soeben Entdeckten (ausländische Rezeption der Prosawerke von Choromański), wie auch des nicht genau genug Dargestellten (die Sprache des Werkes *Różowe krowy i szare scandalie*, dt.: *Rosa Kühe und graue Scandalien*). Die bisher übersehenen Details und die im literaturwissenschaftlichen Diskurs nicht beachteten Fragmente wurden zum Gegenstand der tiefgründigen Mikroanalyse von dem Debütroman und einem der letzten Romane des Schriftstellers, was die

Entwicklung des Modells von der schriftstellerischen Technik von Choromański möglich machte.

Schon in Choromańskis Debütroman *Biali bracia* (*Weisse Brüder*) (1930) wurde ein ganzes Labor von Formen und Themen wahrgenommen, das seinen Stempel allen Werken des Schriftstellers aufdrückte und für die Entwicklung von verschiedenen Romanformen von großer Bedeutung war: die von der Filmsprache inspirierte Erzählung (die von den ausländischen Forschern anhand des Werkes *Zazdrość i medycyna* (*Eifersucht und Medizin*) gründlich untersucht wurde); die sich auf die Musikkategorien, insbesondere auf den Rhythmus, beziehende Struktur des Textes (was in einer modifizierten Form in dem späteren Werk, *Kotły Beethovenowskie* (*Beethovens Pauken*) zum Ausdruck kam; asymmetrische oder irrationale Entwicklung der zwischenmenschlichen Beziehungen (die z. B.: in dem Werk *Głownictwo, mogilitwa i praktykarze* mit der Atmosphäre der Abwartung und der Geheimnistuerei untermauert wurde); die Rolle der Landschaft (der Natur) und deren Zusammenhänge mit dem Schicksal der Helden (von der *Eifersucht und Medizin* zu *Rosa Kühn und grauen Scandalien*). Im besprochenen Text ist es auch wichtig, dass hier die Grenzen zwischen den einzelnen literarischen Gattungen, vor allem zwischen Lyrik und Prosa, schwinden. Realistische Romankonvention konnte nur dank dem Komplex der modernistischen Umbrüche im Bereich der Sprache und der Identität zerstört werden. Die Verwirklichung der avantgardistischen ästhetischen Idee wurde in folgenden Aspekten der hier besprochenen Prosawerke wahrgenommen: die Verbindung des Erzählers zum Autor, die Entwicklung der Wechselbeziehungen zwischen dem Erzähler und der Romanfigur, die Rolle der metanarrativen Aussagen, artspezifische und stilistische Differenzierung samt der Parodie der Sprachstile.

Was Choromańskis „spätere“ Romane angeht, sind sie durch den zeitgenössischen geschichtsliterarischen Prozess beeinflusst, der u. a. in der Verwickelung der damaligen Literatur in verschiedenerlei Verpflichtungen und in die Relationen zu den, in die literarischen Werke (durch Zensur oder Druck) eingreifenden Staatsinstitutionen zum Ausdruck kommt. Im Zusammenhang damit scheinen die 1976 posthum veröffentlichten *Memuary* (*Memoiren*) ein aktuelles und besonders wertvolles Dokument zu sein; das ist die Literatur des persönlichen Dokumentes, die nach Jerzy Smulski als ein Buch-Schlüssel betrachtet wurde. Zur Zeit der damals vorherrschenden kleinen Realismus griff Choromański in diesen Texten auf literarische, künstlerische, sittliche Tradition der Zwischenkriegszeit zurück. In der besprochenen Sammlung ist es das interessanteste, über die wichtigste Lebensperiode des Schriftstellers handelnde Fragment.

Die Entwicklung der Prosa von Choromański wurde in der Analyse des Erzählers und der Sprache von ausgewählten Werken gut veranschaulicht. Der Schriftsteller verzichtete allmählich auf die Erzählung in der dritten Person (*Biali bracia* (*Weisse Brüder*), *Zazdrość i medycyna* (*Eifersucht und Medizin*), *Skandal w Wesółych Bagniskach* (*Der Skandal in Wesole Bagniska*), *Szpital Czerwonego Krzy-*

za (*Rotekreuzhospital*) und *Dygresje na temat kaloszy* (*Digressionen über Gummistiefel*) zugunsten der persönlichen Erzählung (*Schodami w górę, schodami w dół* (*Die Treppe hinauf und hinunter*), *Słowacki wysp tropikalnych* (*Slowacki von tropischen Inseln*), *Kotły Beethovenowskie* (*Beethovens Pauken*), *Różowe krowy...* (*Rosa Kühe*), *Głównictwo...*, *Miłosny atlas anatomiczny* (*Der anatomische Liebesatlas*)). Schon in seinem Debütroman scheint er danach zu streben, das realistische und psychologische Modell der Prosa abzulehnen, indem er verschiedene Betrachtungsweise vertritt, sich nicht auf die Vorgänge, sondern auf Anzeichen konzentriert, die Folge der einzelnen Verhaltensweisen beschreibt und sich von dem Mechanismus der Verinnerlichung distanziert.

Späte Romane von Choromański sind durch eine Mehrstimmigkeit gekennzeichnet; die Rolle und die Kenntnisse des Erzählers werden zerspaltet. Am Beispiel des Werkes *Rosa Kühe...* wurde gezeigt, auf welche Weise die Sprachschicht des Textes — durch Erweiterung des Wortschatzes des sprechenden Subjektes — zu einem Anspannungsraum zwischen dem Autor und dem Erzähler mit seiner eigenen Biografie wird. Der zwischen den Romanhelden platzierte Erzähler verliert seine privilegierte Erkenntnisperspektive und fängt an, zu zögern, zu vergessen — die Erzählung charakterisiert sich durch mehrere Retrospektiven und durch die Erschütterung der kausalkonsekutiven Struktur. Obwohl er in seinen späten Romanen die Realien der Zwischenkriegszeit schildert (*Schodami w górę, schodami w dół* (*Die Treppe hinauf und hinunter*), *W rzecz wstąpić* (*In die Sache hineingehen*), *Słowacki wysp tropikalnych* (*Slowacki von tropischen Inseln*), *Kotły Beethovenowskie* (*Beethovens Pauken*), *Różowe krowy* (*Rosa Kühe*) und *Miłosny atlas anatomiczny* (*Der anatomische Liebesatlas*)) bezieht Choromański seine Stellung zum Zustand der Nachkriegsliteratur. Choromański greift auf eine geschlossene (Geschichte) oder auf die für die populäre Kultur typische Konvention. Auf solche Weise distanziert er sich von den, durch offizielle Ideologie geförderten „gesellschaftlichen Verpflichtungen“ der Literatur und greift ganz bewusst in die Mitte des literarischen Charakters ein.

Die Stellung des Erzählers ist hier also ein dynamisches Element. Der Schriftsteller verzichtet allmählich auf „objektivierte“ zugunsten der subjektiven Erzählung, die mit seiner Biografie und Identität belastet ist. In seinen späten Romanen erscheint Choromański als ein Ironiker, der zwar literarische Traditionen und Konventionen parodiert, doch er distanziert sich — mittels Autoironie — von eigener Erzählung. Auf solche Weise betont er den „Erzählensmoment“ der Erzählung, steht mit dem Leser auf vertrautem Fuße, was ihm mehrere Möglichkeiten gibt — wie es die Forscher des Werkes *Eifersucht und Medizin* schon festgestellt haben — mit dem Leser ein gewisses Spiel zu spielen. In seinen nächsten Werken versucht er den Leser immer mehr zu überraschen, führt ernste Themen auf einen Scherz und die Literatur auf ein Spiel zurück. Seine späteren Werke sind immer mehr durch einen literarischen Charakter der Aussagen, der Konventionen und der Handlung gekennzeichnet.

Sowohl in dem Debütroman, wie auch in den Vorkriegswerken wird die Erzählung mit sparsamen und präzisen Mitteln geführt. In manchen Fragmenten des Werkes *Eifersucht und Medizin* wird eine gewisse Wendung zu anderen Poetiken und verschiedenen Methoden der Schilderung von der dargestellten Wirklichkeit beobachtet. Von realistischer Prosa wurde ein „transparenter“ Stil verlangt, und hier — angefangen von dem Debütroman — sieht man eine Entwicklung der ästhetischen Funktion der Aussage, welche eine autonome Struktur der Übermittlung hervorhebt. Es ist unter anderem dank einem lyrischen Mechanismus möglich, der die Wortlaut- und Sprachschicht der Aussage hervorhebt und dadurch eine rhythmische Struktur der Prosafragmente initiiert. In späteren Romanen hat man häufiger als in den ersten mit einem stilistischen Kontrast, mit einem Spiel mit der Sprache zu tun, das der Übermittlung von richtigen expressiven und semantischen Absichten dient. Choromański greift hier in einem höheren Maße auf Stilisierung: sowohl auf die Groteske, wie auch auf die für die populäre Literatur charakteristische Formen (Spionage-, Kriminalroman). Seine späten Prosawerke sind viel mehr auf eine Erzählung gerichtet; ein Beispiel dafür ist der Erzähler-Plauder in dem Werk *Rosa Kühe...* Mittels der Sprache (z. B.: die Anhäufung von Neologismen) wurde ein bewusster und ungezwungener Umgang mit verschiedenerlei literarischen Konventionen hervorgehoben. Das ist mit der Schilderungskrise, mit der „Romankrise“ verbunden, die durch die Suche nach anderen Ausdrucksmitteln bekämpft werden sollte. Choromański trennt sein eigenes Schaffen von der objektiven Wirklichkeit ab, indem er — sich der Autoironie bedienend — den literarischen Charakter der dargestellten Welt betont. Es kommt vor, dass der literarische Charakter oft überspitzt ist, was von dessen Herkömmlichkeit und Künstlichkeit zeugt. Diese Maßnahme war aber die einzige Methode, sich vor dem Druck der Außenwelt schützen zu können.

Die Erschütterung des Gleichgewichtes, der Ordnung und der Proportion — das war die wichtigste Idee der Werke von Choromański. Sie kommt schon in seinem Debütroman zum Vorschein und wird dann in späteren Romanen umgestaltet, in denen die Bewegung und der Rhythmus von Interaktionen und Geschehnissen für die Handlung von größter Bedeutung sind. Der unregelmäßige Verlauf der Geschehnisse ist für die Werke des Schriftstellers charakteristisch. Die Verletzung von Konventionen, der Rückkehr nach geschlossener Gattungstradition zur Zeit des verbreiteten Realismus, die Zerstörung des von dem Erzähler zurückgerufenen Romanmodells sind Elemente seiner schriftstellerischen Technik, die über geordnete Literaturgeschichte hinausgeht. In vorliegender Monografie wird jedoch der falsche Rhythmus von dem Verfasser als ein positives Charakteristikum, als ein künstlerisches und originelles Anknüpfen an traditionelle literarische Formen betrachtet. Die Unregelmäßigkeit erscheint noch im anderen Aspekt: die hier besprochenen Werke wurden von dem Publikum spontan empfangen und erregten sowohl in der Zwischen-

kriegszeit wie auch nach dem Krieg große Aufmerksamkeit. Die Literaturkritiker äußerten sich aber gar nicht über späte Werke des Schriftstellers und achteten nicht auf dieses Leserphänomen. Nach über dreißig Jahren nach Choro-  
mańskis Tod kommt die ganze Komplexität der Kontexte in seinen Prosawer-  
ken besser zum Vorschein; diese Werke haben unsere Kenntnisse über vergan-  
genes Jahrhundert sehr bereichert und sind eine bunte Spur in polnischer Kul-  
tur des 20. Jahrhunderts.





## Postscriptum

18 listopada 2008 roku Rada Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego skierowała do recenzji rozprawę doktorską Macieja Chowanioka *„Nietrafiony rytm”*. Wybrane problemy prozy Michała Choromańskiego. Kilkanaście minut później dotarła do nas wiadomość o tragicznej śmierci Maćka w odległej Kirgizji, gdzie rozpoczął drugi rok pracy jako lektor języka polskiego w Biszkeku na tamtejszych uniwersytetach: Kirgiskim Uniwersytecie Narodowym oraz American University of Central Asia. W takich okolicznościach, wbrew absurdalnej ironii losu i do dzisiaj niedającej się zracjonalizować tragedii, jednogłośnie przegłosowano kontynuację procedury promocyjnej. Dysertacja doktorska Macieja Chowanioka została bardzo wysoko oceniona przez recenzentów: prof. dr. hab. Andrzeja Zawadę z Uniwersytetu Wrocławskiego i prof. dr. hab. Mariana Kisiela z Uniwersytetu Śląskiego, a jej publikacja jest nie tylko istotnym i oryginalnym dopełnieniem dotychczasowego stanu badań nad prozą Michała Choromańskiego, ale także — szczególnie dla mnie ważnym — utrwaleniem w zwartym wydawnictwie wybitnej umysłowości Maćka, śladu jego twórczej obecności. W doktoracie widać bowiem cechy, które charakteryzowały go jako człowieka i naukowca: erudycję, sumienność i dojrzałość badawczą, oryginalność i błyskotliwość myślenia, wysoką kulturę języka, dbałość o formę.

O tym, że był studentem niezwykłym, wiedziałam od samego początku naszej dziesięcioletniej znajomości. W tym czasie byłam przez 3 lata jego tutorem w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych, a później – promotorem doktoratu, którego historia zapisana jest na dyskach naszych komputerów ze względu na e-mailowy charakter współpracy w ostatniej fazie pracy Maćka nad rozprawą, pisaną w mało komfortowych warunkach azjatyckiej rzeczywistości. Ale każdy kolejny rok potwierdzał moje przekonanie wyrażone w opinii pisanej w 2000 roku, gdy po pierwszym roku studiów ubiegał się o ministerialne stypendium – że był studentem wybitnym, konsekwentnie rozwijającym swe różnorodne i wielokierunkowe naukowe zainteresowania, zawsze na najwyższym poziomie.

Maciej Jacek Chowaniok, syn Barbary i Józefa, urodził się 27 maja 1980 roku w Ustroniu. Tutaj ukończył szkołę podstawową i od 1989 na stałe związał się z Estradą Ludową „Czantoria”, gdzie realizował część swoich artystycznych uzdolnień. W roku 1999 ukończył Liceum Ogólnokształcące im. A. Osuchowskiego w Cieszynie i rozpoczął Międzywydziałowe Indywidualne Studia Humanistyczne na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, które ukończył uzyskując absolutorium z filozofii i broniąc w brawurowym stylu dwie prace magisterskie: socjologiczną, pisaną pod kierunkiem prof. dr. hab. Marka S. Szczepańskiego, pt. *Corporate Social Responsibility (CSR) – paradygmat zrównoważonego rozwoju* i polonistyczną, pt. *Antropologiczna lektura literatury – zarys metodologiczny*, pisaną pod kierunkiem śp. prof. dr. hab. Ireneusza Opackiego. Dyplomy z wyróżnieniem nie oddają jednak w pełni charakteru studiów Maćka, które zresztą rychło z międzywydziałowych przeistoczyły się w międzyuczelniane, prowadzone przez niego nie tylko w kraju, ale i za granicą. Dużo więcej mówi o nich karta przebiegu studiów, dokumentująca nie tylko rzadko spotykaną nawet wśród, nietuzinko-

wych przecież, studentów MISH rozpiętość zainteresowań, lecz również jego zdolności, intelektualną klasę, energię, ambicję, fenomenalną chłonność umysłu, wysoki stopień znajomości języków obcych (niemiecki, angielski, rosyjski) i nieprzeciętne umiejętności organizacyjne. Znamienne jest, że przy tak różnorodnym wyborze uczelni, kierunków i przedmiotów Maciek — nazywany przez rówieśników „megamózgiem” i „ikoną śląskiego MISH” — permanentnie osiągał najwyższe wyniki w nauce, za co został czterokrotnie uhonorowany stypendium Ministra Edukacji Narodowej, stypendium marszałkowskim dla szczególnie uzdolnionych studentów województwa śląskiego, a w 2004 roku został laureatem uczelnianego i regionalnego szczybla konkursu Primus inter Pares.

Oprócz bowiem realizacji czasochłonnego programu studiów polonistycznych, socjologicznych i filozoficznych Maciej studiował na Uniwersytecie Śląskim kulturoznawstwo, bloki wybranych przedmiotów z psychologii, politologii i teologii. W Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach — polski folklor muzyczny; w Akademii Ekonomicznej im. K. Adamieckiego w Katowicach — międzynarodową politykę społeczną i zarządzanie kapitałem intelektualnym. Na Uniwersytecie Jagiellońskim uczestniczył przez semestr w polonistycznych zajęciach z literatury współczesnej, a na Wydziale Stosunków Międzynarodowych i Politycznych w Instytucie Europeistyki zgłębiał problemy wielokulturowej Europy. Na Uniwersytecie Wrocławskim brał udział w specjalistycznym seminarium na temat transformacji krajów postkomunistycznych. W Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie studiował antropologię kulturową, a na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego — w ramach orientalistyki i stosunków międzykulturowych — filozofię arabsko-muzułmańską, etykę muzułmańską, podstawowe wiadomości o islamie i psychologię kulturową. W Uniwersytecie Warszawskim na Wydziałach:

Stosowanych Nauk Społecznych i Resocjalizacji, Filozofii i Socjologii, Historycznym, Psychologii oraz Polonistyki poszerzał swą wiedzę między innymi na zajęciach i wykładach z patologii społecznych z elementami kryminologii, genetycznych i ewolucyjnych koncepcji kultury i natury ludzkiej, socjologicznych i aksjologicznych aspektów spontanicznych kultur młodzieżowych, teorii i praktyki negocjacji, naznaczania tożsamości i teorii queer, powszechnej historii sztuki nowoczesnej, antropologii widowisk, podstaw estetyki klasycznej, mistyki i scholastyki, współczesnego zastosowania estetyki. Brał udział w seminarium badawczym Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych & Ośrodka Badań nad Tradycją Antyczną w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego prowadzonym przez prof. dr. hab. Jerzego Bartmińskiego oraz został zaproszony w 2003 roku do uczestnictwa w seminarium OBTA UW & Akademii Artes Liberales & Katedry Erazma z Rotterdamu UW: Artes Liberales Seminars — The Humanities at the Turn of The Millenium — Retrospection and Perspectives: „Co złego stało się z filarami naszej cywilizacji i dziedzictwem Oświecenia” — prof. Leszka Kołakowskiego z Oxford University. Uczestnictwo w tym seminarium obok ministerialnych i marszałkowskich stypendiów oraz stypendium DAAD — Hochschulsommerkursstipendium (letni kurs języka niemieckiego i kultury) w Philipps Universität w Marburgu w 2002 roku, gdzie znowu uzyskał najwyższe oceny, traktowane były przez Maćka jako szczególne wyróżnienie, odnotowane w jego podaniu o przyjęcie na studia doktoranckie, które rozpoczął w 2003 roku, wiążąc się zawodowo z Zakładem Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, a później także ze Szkołą Języka i Kultury Polskiej.

To jednak nie wyczerpuje jeszcze listy jego naukowych poszukiwań. Uzupełnieniem studiów krajowych Maćka

były — jak wcześniej wspomniałam — studia poza granicami kraju, które organizował sobie przede wszystkim w miesiącach wakacyjnych. Wówczas nie tylko uzupełniał i poszerzał pola swych badawczych eksploracji literaturoznawczych, socjologicznych i kulturoznawczych, ale także wyznaczał sobie zupełnie nowe — językoznawcze i metodyczno-dydaktyczne. W Indiach (Indian Institute of Management w Bangalore, 2004) studiował między innymi ekologię industrialną i etykę w biznesie oraz realizował swój indywidualny projekt badawczy związany z CSR (paradygmatem zrównoważonego rozwoju). Na Łotwie (Riga Technical University, w ramach International Summer School 2004) — dziedzictwo architektoniczne w fazie rozwoju i publiczną przestrzeń miejską; w Austrii (Universität Wien, Wiener Internationale Hochschulkurse — Sommer 2004) — pieśni Schuberta i literaturę austriacką po 1945 roku; w Niemczech na Europejskim Uniwersytecie Viadrina we Frankfurcie nad Odrą — problemy socjologii miasta; w Halle na Martin-Luther-Universität Halle—Wittenberg (Socrates/Erasmus Stipendium — Sommersemester 2005) zaliczył blok zajęć językowych na germanistyce, anglistyce i orientalistyce, a na Universität Trier w Trewirze (Hochschul-sommerkursstipendium 2005, Internationaler Ferienkurs „Deutschland in Europa“: Wirtschaft, Politik und Kultur im Kontakt) oprócz lektoratów i zajęć z literatury niemieckiej zaliczył seminaria dotyczące metodyki i dydaktyki języka niemieckiego jako obcego. Przedłużeniem kulturoznawczych i dydaktycznych zainteresowań stało się ukończenie przez Maćka w 2007 roku podyplomowej Szkoły Języka i Kultury Polskiej UŚ i uzyskanie specjalizacji w nauczaniu języka polskiego jako obcego.

Ale nawet tak intensywna nauka, studia i praca badawcza, częste podróże do polskich, europejskich, azjatyckich uniwersytetów i bibliotek, działalność w kołach naukowych — folkloroznawców i teorii literatury (nb. otrzymał wyróżnienie w konkursie na pracę naukową Między-

narodowego Seminarium Kół Naukowych w Olsztynie w 2004 roku), aktywny udział w około dwudziestu krajowych i międzynarodowych konferencjach, pisanie prac rocznych, artykułów, dwóch magisteriów, nie wypełniały mu całego czasu. W latach 2000–2004 kierował pracą Studenckiego Koła Naukowego „Mosty” – Międzywydziałowego Stowarzyszenia Dziennikarzy przy Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego, samodzielnie stworzył jego stronę internetową i organizował liczne spotkania naukowe. Kierował założoną przez siebie Sekcją Antropologiczną Koła, publikując efekty jej pracy w redagowanych przez siebie zeszytach naukowych „Mosty: antropologia-medioznawstwo”. Brał udział w antropologicznych ekspedycjach badawczych „Mongolia – Chiny 2000” oraz „Wietnam 2003”, którą współorganizował jako członek Międzywydziałowego Koła Naukowego „Daleki Wschód” przy Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, a relacje ze swych wypraw publikował w „Gazecie Uniwersyteckiej”. Innym z pło-  
nów tych podróży naukowych Macieja były fotografie i pamiątki prezentowane później między innymi w katowickiej galerii „Undurraga” i na trwającej prawie 2 lata autorskiej wystawie w Muzeum Kuźnictwa i Hutnictwa w Ustroniu.

Równolegle działał w Estradzie Ludowej oraz Stowarzyszeniu Miłośników Kultury Ludowej „Czantoria”, współpracował z „Gazetą Ustrońską” i z redakcją „Kalendarza Ustrońskiego”, a także zajmował się pracą artystyczną i organizacyjną w Studenckim Zespole Pieśni i Tańca „Katowice” Uniwersytetu Śląskiego oraz współpracował ze Studenckim Studium Radiowym „Egida” i internetowym miesięcznikiem społeczności akademickiej Uniwersytetu Śląskiego „Pre-teXt”.

Działalność naukowa i artystyczna nie kolidowała przy tym z jego pracą społeczną. W rodzinnym Ustroniu powołał Centrum Odpowiedzialności Społecznej, którego sta-

tutowymi celami uczynił to, czym kierował się przez całe swoje niedługie życie: promocję modelu społeczeństwa odpowiedzialnego, dialogu i partnerstwa, poszanowania Innego, wrażliwości kulturowej i szacunku dla miejsca. Bo taki właśnie był Maciek: dobry, mądry, zawsze uśmiechnięty, spokojny, życzliwy, zrównoważony, o ujmującej kulturze osobistej, niezależny intelektualnie. Wyjątkowy. Niezwykły. Niezastąpiony. Niezapomniany.

*Barbara Gutkowska*





## Wykaz publikacji Macieja Chowanioka

### Prace filozoficzne

- Bauman — Foucault — Rorty: nowoczesna i ponowoczesna technologia władzy.* W: *Szkice o państwie i polityce.* T. 5. Katowice 2003.
- Ponowoczesne ujęcie świata i człowieka w filozofii Baumana i Rorty'ego.* W: *Posiada filozoficzna. Materiały I Ogólnopolskiego Forum Filozoficznego.* Kraków 2003.
- Świat i człowiek ponowoczesny — odpowiedź filozofii. Myśl Baumana i Rorty'ego.* „Modus” 2004, nr 5.

### Prace polonistyczne

- Miasto — nowa przestrzeń nowego folkloru.* W: *XXX Ogólnopolskie Seminarium Kół Naukowych, 10—11 maja 2001 roku.* Olsztyn 2001.
- Miasto — przestrzeń nowego folkloru.* „Pisma Humanistyczne” 2001, z. 3.
- Śmiech jako przedmiot badań nauk o języku i literaturze.* W: *XXXI Międzynarodowe Seminarium Kół Naukowych, 10—11 maja 2002 roku.* Olsztyn 2002.
- ..., Kucytowska E.: *Humanizm – materializm: kształtowanie się postaw dresiarzy w świetle psychologii ekonomicznej.* W: *XXXII Międzynarodowe Seminarium Kół Naukowych 9—10 maja 2003 roku.* Olsztyn 2003.
- Nowe horyzonty metodologiczne: antropologia literatury.* W: *Metateoretyczne problemy literaturoznawcze. Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora.* Red. B. Balicki, D. Lewiński, B. Ryż, E. Szczerbuk. Wrocław 2005.

- Michał Choromański twórcą obszaru słowiańskiego (wybrane zagadnienia języka i tematyki). V: *Slavica Iuvenum*. VII. mezinárodní studentská konference. Ostrava 2006, s. 161—165.
- Kresy Choromańskiego, czyli zaprzeczenie „wsobności”. W: *Kresy — dekonstrukcja*. Red. K. Trybuś, J. Kałużny, R. Okulicz-Kozaryn. Poznań 2007.
- „Memuary” Choromańskiego: pomiędzy biografią a autobiografią. W: *Literatura i ja. Postacie autobiografizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. B. Gutkowska, J. Gałuszka. Katowice 2007.
- Modernistyczny autoportret? Wokół „Memuarów” Michała Choromańskiego. V: *Slavica Iuvenum*. VIII. mezinárodní studentská konference. Ostrava 2007.
- Szczegół — uśmiech — podmiot w twórczości Jana Twardowskiego. W: *Wokół twórczości ks. Jana Twardowskiego*. Red. A. Sulikowski. Szczecin 2007, s. 103—114.
- „Znaki w ciemności”. Z zagadnień recepcji twórczości poetyckiej Czesława Miłosza w RFN do 1989 roku. W: *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*. Red. R. Cudał. Katowice 2006; wyd. 2 — 2009.
- Znawcy o nieznanym — wokół zagranicznej lektury prozy Michała Choromańskiego. W: *Literatura polska w świecie*. T. 2: W kręgu znawców. Red. R. Cudał. Katowice 2007.
- Scandalie, blocko i wodewile — neologizmy w prozie Michała Choromańskiego (na przykładzie powieści „Różowe krowy i szare scandalie”). „Żarczyśy Westnik”. „Kultura w języku i literaturze — język i literatura w kulturze”. Materiały międzynarodowej konferencji, poświęconej 1145-letniemu sławiańskiej piśmienności. Biszkek 2008.

## Prace socjologiczne

- Przemoc retoryki. Próba analizy dyskursu demonstracji feministycznej. W: *Szkice o państwie i polityce*. T. 4. Katowice 2001.
- Nowoczesne i ponowoczesne przeobrażenia kultury. W: *Etnosocjalnyje i konfessionalnyje processy w sowriemennom obszczestwie. Materiały międzynarodowej naukowej konferencji*. Grodzienski gosudarstwiennyj uniwersitet. Grodno 2003.
- Tożsamość jako gra (w warunkach ponowoczesnych). W: „Zeszyty Naukowe Międzywydziałowego Stowarzyszenia Dziennikarzy »Mosty«. MOSTY. Antropologia — Medioznawstwo”. Nr 1. Red. ..., M. Kaczmarczyk. Katowice 2003.
- Społeczne uwarunkowania procesu kształtowania się męskiej tożsamości heteroseksualnej w USA w pierwszej połowie XX wieku. W: *Płeć w literaturze*

*i filmie XX wieku. Materiały studenckiej konferencji naukowej* — Łódź, 13—15 maja 2002 roku. Red. M. Woźniak-Łabieniec, T. Cieślak. Łódź 2005.

- Book reviews/ by: N. Cavaşin, ..., J. Harrison, P. Vigneswara Ila-varasan, C. Irazábal, F. Pastore. [The article reviews several books related to regional studies including *Key Concepts in Urban Studies*, by Mark Gottdiener and Leslie Budd: *The English Question*, edited by Robert Hazell and *The New Governance of the English Regions* by Mark Sandford. „Regional Studies” 2006, Vol. 40, Issue 7, s. 801—809.
- ...: *Beyond Metropolis. The Planning and Governance of Asia's Mega-urban Regions*. ([Rec.] *Regional Actors and Regional Contexts of Action: The Case of Upper Silesia and Lower Lusatia*. Eds. M.S. Szczepański, M. Thomas. Brandenburg 2004, 310 s.). „Regional Studies” 2008, Vol. 42, Issue 10, s. 1403—1404.

### Publikacje różne

- Wspólnota przygodna, ale solidarna*. „Gazeta Uniwersytecka” 2003, nr 3.
- Wspólnota przygodna, ale solidarna* [przemówienie w imieniu stypendystów na uroczystości wręczenia stypendiów MENiS w Uniwersytecie Śląskim]. „Gazeta Uniwersytecka” 2003, nr 6 (106).
- Artystyczne partnerstwo*. „Gazeta Ustrońska” 2003, nr 5 (596).
- Doświadczenie Azji*. „Pre-teXt. Internetowy miesięcznik społeczności akademickiej Uniwersytetu Śląskiego” 2004, nr 2. Dostępne w Internecie: <http://www.pretext.us.edu.pl/nnw2.htm> [data dostępu: 15 IV 2009].
- Wieczór argentyński w Uniwersytecie Śląskim*. „Gazeta Uniwersytecka” 2006, nr 6 (136).
- Granica jako wyzwanie duchowe i intelektualne*. „Gazeta Uniwersytecka” 2006, nr 9 (139).
- Mundial 2006 w Berlinie: o wolontariacie, kibicach i pięknie futbolu*. „Kalendarz Ustroński” 2007.
- Biurokracja i potrzeba partnerstwa*. „Gazeta Uniwersytecka” 2008, nr 9 (159).

Opracowała Barbara Gutkowska

Redaktor: Katarzyna Więckowska  
Projektant okładki: Emilia Posyłek  
Redaktor techniczny: Barbara Arenhövel  
Korektor: Barbara Jagoda

Copyright © 2010 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-226-1909-4**

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 14,25. Ark. wyd. 13,5. Papier offset.  
kl. III, 90 g Cena 20 zł

---

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego  
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego  
Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna  
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek



„Nietrafiony rytm”. Wybrane problemy twórczości prozatorskiej Michała Choromańskiego, rozprawa doktorska magistra Macieja Chowanioka, to – w pierwszym rzędzie – bardzo interesująca lektura, recenzent czuje się więc zobowiązany, aby o tym nie tak znowu powszechnym walorze prac naukowych wspomnieć na wstępie. Wszechstronna erudycja autora, metodologiczna dyscyplina i rzetelność w referowaniu źródeł nie tłumią precyzji narracji oraz oryginalności wywodu. Uznać te właściwości należy za zasadniczy walor rozprawy, nie mniej istotny niż zawarte w niej analizy i ustalenia. [...]

Nie waham się powiedzieć, iż ta analityczna część rozprawy może być określona jako nowatorska, w swej precyzji badawczej konsekwentna i – w efekcie – odkrywczą. Rozdział pt. *Żywioł rytmu: o debiutanckiej powieści Michała Choromańskiego* jest znakomitą przykładem samodzielności badawczej, świetnego warsztatu literaturoznawczego oraz, jako wyniku tych walorów, nowego odczytania, zasadniczo rewidującego wcześniejsze sądy. [...]

Rozprawa doktorska Macieja Chowanioka jest cennym osiągnięciem badawczym. Wypełnia dotkliwą lukę, którą tworzy niepełny i uproszczony wizerunek twórczości Michała Choromańskiego.

Z recenzji wydawniczej  
**prof. zw. dr. hab. Andrzeja Zawady**

Cena 20 zł

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-226-1909-4